Slavoj Žižek

El acoso de las fantasías



Akal Cuestiones de antagonismo

66

Cuestiones de antagonismo



Diseño de interior y cubierta: RAG

Traducción de
Francisco López Martín

Reservados todos los derechos.
De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270
del Código Penal, podrán ser castigados con penas
de multa y privación de libertad quienes sin la preceptiva autorización
reproduzcan, plagien, distribuyan o comuniquen públicamente,
en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica,
fijada en cualquier tipo de soporte.

Título original: *The Plague of Fantasies*

© Slavoj Žižek, 2011

© Ediciones Akal, S. A., 2011
para lengua española

Publicado originalmente por Verso (The imprint of New Left Books)

Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid - España

Tel.: 918 061 996
Fax: 918 044 028

www.akal.com

ISBN: 978-84-460-2772-0
Depósito legal: M-38.453-2011

Impreso en Lavel, S. A.
Humanes (Madrid)

El acoso de las fantasías

Slavoj Žižek



Introducción

Imaginémonos en la situación que desencadena los típicos celos masculinos: de repente, me entero de que mi compañera ha mantenido relaciones sexuales con otro hombre. Bueno, no pasa nada, soy un ser racional y tolerante, lo acepto… pero, luego, irresistiblemente, surgen imágenes que empiezan a dominarme, imágenes concretas de lo que han hecho (¿por qué ha tenido ella que lamerle precisamente *ahí*?, ¿por qué ha tenido que abrirse *tanto* de piernas?), y estoy perdido, sudoroso y agitado; mi paz se ha esfumado para siempre. Este *acoso de las fantasías* del que habla Petrarca en *Mi secreto,* esas imágenes que nublan nuestro razonamiento, han llegado a sus últimas consecuencias en los medios audiovisuales del presente. Entre los antagonismos que caracterizan nuestra época (la mundialización de los mercados frente a la afirmación de los particularismos étnicos, etc.), quizá el más importante de todos sea el antagonismo entre una abstracción que cada vez determina en mayor medida nuestras vidas (bajo el aspecto de la digitalización, de las relaciones especulativas de mercado, etc.) y el diluvio de imágenes pseudoconcretas. En los venerables tiempos de la *Ideologiekritik* tradicional, el método crítico por antonomasia consistía en remontarse desde las ideas «abstractas» (religiosas, jurídicas…) hasta la realidad social concreta en que tales ideas tenían sus raíces; hoy día, cada vez resulta más evidente que al método crítico no le queda otro remedio que seguir el camino inverso y pasar de las imágenes pseudoconcretas a los procesos abstractos que, en la práctica, estructuran nuestra experiencia vital.

En este libro se estudian, de modo sistemático y desde un punto de vista lacaniano, los presupuestos de este «acoso de las fantasías». El primer capítulo («Los siete velos de la fantasía») traza los contornos del concepto psicoanalítico de *fantasía* y hace especial hincapié en el modo en que la ideología siempre se apoya en una base fantasmá-

tica. El segundo capítulo («¿Amar al prójimo? ¡No, gracias!») trata de la ambigua relación entre fantasía y goce, del modo en que la fantasía anima y estructura el goce, al tiempo que sirve de coraza protectora contra los excesos de este. El tercer capítulo («El fetichismo y sus vicisitudes») se centra en el callejón sin salida al que aboca el concepto de *fetichismo,* considerado como un caso paradigmático de seducción fantasmática, desde sus orígenes religiosos hasta sus convulsiones posmodernas. El último capítulo («El ciberespacio o La insoportable clausura del ser») aborda directamente la cuestión del *ciberespacio,* considerado como la versión más moderna del «acoso de las fantasías», con el propósito de esbozar una respuesta a la pregunta por los efectos que el imparable avance de la digitalización tendrá en la categoría de subjetividad. Los tres apéndices que acompañan a esos cuatro capítulos analizan tres ejemplos de la *irrepresentabilidad* de lo Real, considerada como la otra cara de la moneda del «acoso de las fantasías»: el fracaso demostrado por los intentos de representar el acto sexual en el cine («De lo sublime a lo ridículo: el acto sexual en el cine»); la inscripción de la subjetividad en la descomposición de la línea melódica en la música («Robert Schumann: el antihumanista romántico»); y la forclusión del contenido de la ley moral en la ética moderna, es decir, kantiana («La ley inconsciente: hacia una ética más allá del bien»).

I Los siete velos de la fantasía

«La verdad está ahí fuera»

Cuando, hace un par de años, la revelación de la supuesta «inmoralidad» de la conducta privada de Michael Jackson (sus juegos sexuales con niños menores de edad) asestó un golpe a su inocente imagen de Peter Pan, que hasta entonces lo había mantenido al margen de diferencias (o cuestiones) sexuales y raciales, algunos comentaristas mordaces plantearon una pregunta que caía su peso: ¿a qué viene tanto alboroto? ¿Es que lo que ahora se conoce como «la cara oculta de Michael Jackson» no estuvo siempre a la vista en los vídeos que acompañaban a sus discos, repletos de imágenes de violencia ritualizada y de gestos obscenos (sobre todo en el caso de *Thriller* y *Bad*)? Lo inconsciente no se esconde en profundidades insondables, sino que está en la superficie, o, para decirlo con el lema de *Expediente X,* «La verdad está ahí fuera».

Al analizar el modo en que la fantasía se relaciona con los antagonismos intrínsecos a toda construcción ideológica resulta sumamente fructífero centrarse, como acabamos de hacer, en la exterioridad material. ¿Acaso la yuxtaposición de los proyectos arquitectónicos de Adolfo Coppede (1928) y Giuseppe Teragni (1934-1936) para la *Casa del Fascio* (sede local del partido fascista), de estilos opuestos entre sí (pastiche neoimperial en el caso del primero, invernadero transparente de aire vanguardista en el caso del segundo), no muestra la contradicción intrínseca al proyecto ideológico fascista, que aboga al mismo tiempo por una vuelta al corporativismo organicista premoderno y por una insólita movilización de todas las fuerzas sociales en pro de una rápida modernización? Mejor aun es el ejemplo de los grandes proyectos de edificios públicos de la Unión Soviética de la década de 1930, sobrios bloques de oficinas y muchos pisos de altura rematados por una gigantesca estatua del Nuevo Hombre o de una pareja: en apenas un par

de años se puso de manifiesto la tendencia a construir edificios de oficinas (lugar de trabajo real de la gente de carne y hueso) cada vez más austeros, reducidos a servir de mero pedestal de estatuas de dimensiones sobrehumanas. ¿Acaso esta característica externa y material del diseño arquitectónico no revela la «verdad» de la ideología estalinista, en que la gente real, de carne y hueso, queda reducida a mero instrumento, es sacrificada para convertirse en el pedestal del fantasma del Nuevo Hombre del futuro, monstruo ideológico que aplasta bajo sus pies a los hombres reales de carne y hueso? La paradoja es que, si en la Unión Soviética de la década de 1930 alguien hubiera dicho sin tapujos que la visión del Nuevo Hombre del socialismo era un monstruo ideológico que aplastaba a la gente real, de inmediato se le hubiera encarcelado. Sin embargo, se permitía manifestar tal cosa –e incluso se animaba a ello– mediante el diseño arquitectónico… De nuevo, «la verdad está ahí fuera». Así pues, no solo afirmamos que la ideología impregna los estratos de la vida cotidiana supuestamente ajenos a la ideología, sino que la materialización de la ideología en la materialidad externa revela antagonismos intrínsecos que la formulación explícita de la ideología no puede permitirse el lujo de reconocer: por lo visto, para que una construcción ideológica funcione «con normalidad», debe obedecer a algo así como a un «demonio de la perversidad» y desplegar en la exterioridad de su existencia material el antagonismo que le es intrínseco.

Esta exterioridad, en la que la ideología se materializa de forma directa, también se oculta bajo el disfraz de la «utilidad». Es decir, en la vida cotidiana, la ideología anida sobre todo en la referencia, aparentemente inocente, a la pura utilidad. No hay que olvidar nunca que, en el universo simbólico, el concepto de «utilidad» es de índole reflexiva, es decir, que entraña siempre la afirmación de la utilidad como significado (por ejemplo, un hombre que viva en una gran ciudad y sea propietario de un Land Rover no solo vive de forma sensata y «con los pies en la tierra»; sucede más bien que es propietario de un coche como ese para *señalar* que su vida se rige conforme a una actitud sensata y «con los pies en la tierra»). El maestro insuperable de ese tipo de análisis fue, desde luego, Claude Lévi-Strauss, cuyo triángulo semiótico sobre la preparación de los alimentos (crudos, asados, hervidos) demostró que la comida sirve también como «alimento para el pensamiento». Probablemente todos recordemos la escena de *El fantasma de la libertad,* de Luis Buñuel, en la que se invierten las relaciones entre comer y defecar: los comensales se sientan en sus inodoros alrededor de una mesa mientras conversan agradablemente y, cuando tienen ganas de comer, preguntan en voz baja al anfitrión: «¿Dónde están… ya sabe?», y se meten sigilosamente en una pequeña habitación que hay a sus espaldas. Así pues, se tiene la tentación de proponer la idea, complementaria a la de Lévi-Strauss, de que la mierda también puede servir de *matière-à-penser:* ¿acaso los tres tipos elementales de inodoro no forman algo así como un contrapunto o un correlato excrementicio al triángulo culinario de Lévi-Strauss?

En un inodoro alemán tradicional, el agujero por el que desaparece la mierda cuando tiramos de la cadena está en la parte frontal, para que primero podamos olerla e inspeccionarla, no sea que presente síntomas de alguna enfermedad; sin embargo, en el típico inodoro francés el agujero se encuentra en la parte posterior, para que la mierda desaparezca lo más rápidamente posible; por último, el inodoro anglosajón (inglés o estadounidense) presenta algo así como una síntesis, una mediación entre esos dos polos opuestos: la taza del inodoro está llena de agua, de modo que la mierda flota en ella y resulta visible, pero no se presta a la inspección. No es de extrañar que Erica Jong, en el célebre repaso a los diferentes inodoros europeos con el que comienza su medio olvidada *Miedo a volar,* afirme burlonamente: «En los inodoros alemanes está la verdadera clave de los horrores del Tercer Reich. Un pueblo capaz de construir inodoros como esos es capaz de todo». Es evidente que no cabe explicar el diseño de ninguno de esos modelos ateniéndose a criterios puramente utilitarios: salta a la vista que presentan cierta concepción ideológica del modo en que el sujeto debería relacionarse con los desagradables excrementos que proceden del interior de nuestro organismo. Por tanto, por tercera vez, «la verdad está ahí fuera».

Hegel fue uno de los primeros que interpretó la tríada geográfica Alemania-Francia-Inglaterra como expresión de tres actitudes diferentes ante la existencia: alemán es el rigor reflexivo; francés, el apresuramiento revolucionario; inglés, el moderado pragmatismo utilitario. Desde un punto de vista político, se puede interpretar la triada afirmando que lo propio de lo alemán es el conservadurismo; de lo francés, el radicalismo revolucionario; de lo inglés, el liberalismo moderado. Por último, desde el punto de vista del predominio de una de las esferas de la vida social sobre las otras, la poesía y la metafísica alemanas se oponen a la política francesa y a la economía inglesa. La referencia a los inodoros no solo nos permite discernir la misma tríada en el ámbito más íntimo de la consumación de la función excrementicia, sino también sacar a la luz el mecanismo que subyace a esta tríada y que se manifiesta en tres actitudes hacia el exceso excrementicio: la ambigua fascinación contemplativa; el intento apresurado de deshacerse del exceso desagradable tan rápidamente como sea posible; la solución pragmática que trata al exceso como un objeto ordinario que hay que colocaren el lugar que le corresponde. Así pues, nada más fácil para un profesor universitario que afirmar, en una mesa redonda, que vivimos en un universo posideológico; en cuanto concluya la acalorada discusión y el profesor vaya al baño, estará de ideología hasta las rodillas. El valor ideológico de tales referencias a la utilidad queda atestiguado por su carácter *dialógico:* el inodoro anglosajón solo adquiere pleno significado en virtud de su relación diferencial con los modelos francés y alemán. Si disponemos de tantos modelos de inodoro es porque existe un exceso traumático que cada uno

de ellos trata de acomodar; Lacan afirma que una de las características que distingue a los seres humanos de los animales es justamente que, para los primeros, deshacerse de la mierda es una cosa problemática.

Lo mismo vale para las diferentes formas existentes de lavar los platos: en Dinamarca, por ejemplo, un conjunto de características específicas distingue el modo en que se lavan allí los platos del modo en que se hace en Suecia; un análisis atento revela enseguida que esta oposición se emplea para catalogar los rasgos fundamentales de la identidad nacional danesa, definida en contraposición con la sueca[1]. Pero, ¿es que acaso –para adentrarnos en un ámbito todavía más íntimo– no encontramos el mismo triángulo semiótico en las tres formas principales que puede presentar el vello púbico femenino? El vello crecido y descuidado indica la naturalidad y espontaneidad característica de la actitud *hippie;* las *yuppies* prefieren el cuidado meticuloso del jardín francés (se rasura el vello de la zona más próxima a las piernas, de modo que solo quede una estrecha franja en el medio, con los bordes bien definidos); en el estilo *punk,* la vagina se presenta completamente afeitada y adornada con anillas (normalmente sujetas a un clítoris perforado). ¿Acaso no tenemos aquí una nueva versión del triángulo semiótico de Lévi-Strauss, en la que el vello salvaje equivaldría a lo «crudo», el vello más cuidado correspondería a lo «asado» y el afeitado, a lo «hervido»? Con ello se pone de relieve que hasta la forma más íntima de relacionarnos con nuestro propio cuerpo sirve para hacer una proclama ideológica[2]. Así pues, ¿de qué modo se relaciona la existencia material de la ideología con nuestras convicciones conscientes? Hablando del *Tartufo* de Molière, Henri Bergson insistió en que si Tartufo resulta divertido, no es a causa de su hipocresía, sino porque queda atrapado en la máscara del hipócrita:

> Hasta tal punto se mete Tartufo en el papel del hipócrita que, por así decirlo, acaba interpretándolo con absoluta convicción. Por eso y solo por eso resulta divertido. Sin esa convicción puramente material, sin la actitud y el modo de expresarse que, gracias a la incesante práctica de la hipocresía, acaban por convertirse en un modo natural de actuar, Tartufo resultaría sencillamente repulsivo[3].

---

[1] Véase A. Linde-Laursen, «Small Differences - Large Issues», *The South Atlantic Quarterly* 94, 4 (otoño de 1995), pp. 1123-1144.

[2] El caso más obvio –del que, por eso mismo, he prescindido– es, desde luego, el de la connotación ideológica de las distintas posiciones en las que puede practicarse el acto sexual, es decir, el de las afirmaciones ideológicas implícitas que hacemos al «hacerlo» en una u otra postura.

[3] H. Bergson, *An Essay on Laughter,* Londres, Smith, 1937, p. 83 [ed. cast.: *La risa,* trad. de de M. L. Pérez, Madrid, Alianza, 2008].

La «convicción puramente material» de la que habla Bergson encaja perfectamente con el concepto de Aparato Ideológico de Estado acuñado por Althusser para caracterizar el ritual externo en el que la ideología adquiere existencia material: el sujeto que se mantiene al margen de ese ritual ignora que el ritual le domina desde dentro. Ya lo dijo Pascal: si no crees, arrodíllate, actúa *como si* creyeras y la creencia surgirá por sí sola. A eso mismo se refiere el «fetichismo de la mercancía» del que hablaba Marx: en su autoconciencia explícita, un capitalista es un nominalista corriente y moliente, pero la «convicción puramente material» de sus actos pone al descubierto los «caprichos teológicos» del universo de las mercancías[4]. El verdadero *locus* de la fantasía en el que se cimenta la construcción ideológica no son las convicciones y deseos internos que hay en lo más profundo del sujeto, sino la «convicción puramente material» del ritual ideológico externo.

Se suele considerar que la fantasía se manifiesta en la ideología al modo de una trama fantasmática que oculta el horror de una situación dada: en lugar de mostrar sin cortapisas las fuerzas antagónicas que hay en nuestra sociedad, preferimos concebirla como un todo orgánico que se mantiene unido por vínculos de solidaridad y cooperación… Sin embargo, también en este caso resulta más fructífero buscar la manifestación de esa fantasía allí donde no se esperaría encontrarla: en las situaciones insignificantes y, a primera vista, puramente utilitarias. Baste con recordar las instrucciones de seguridad que se dan a los pasajeros antes de que un avión emprenda el vuelo. ¿Acaso no se basan en una trama fantasmática sobre el aspecto que presentaría un accidente aéreo? Tras amerizar suavemente (¡se supone que el aterrizaje forzoso siempre va a producirse, milagrosamente, en el mar!), cada pasajero se coloca su chaleco salvavidas, se desliza, como en un tobogán acuático, en el agua y nada, como en unas gratas vacaciones en un lago en las que practicase natación en compañía de otras personas y bajo la guía de un experto instructor. ¿Acaso la «gentrificación» de una catástrofe (un suave aterrizaje sin complicaciones, azafatas que apuntan hacia las señales de «Salida» con la elegancia de unas bailarinas) no es ideología en estado puro? Sin embargo, el concepto psicoanalítico de fantasía no se puede reducir al de una trama fantasmática que oculta el horror de una situación dada; lo primero que cabe añadir es que, obviamente, la relación entre la fantasía y lo que encubre –el horror de lo Real– resulta mucho más ambigua de lo que parece a primera vista: la fantasía encubre ese horror, pero, al mismo tiempo, alumbra aquello mismo que supuestamente encubre, su punto de referencia «reprimido» (¿acaso las imágenes de la más horrenda de las Cosas, desde el calamar gigante que habita en las profundidades de los mares hasta el mortífero tornado que todo lo

[4] Para un estudio más detallado de las paradojas del fetichismo, véase el capítulo 3.

devasta, no son creaciones fantasmáticas *par excellence*?)[5]. En consecuencia, habrá que caracterizar el concepto de fantasía por medio de sus rasgos constitutivos[6].

1. El esquematismo trascendental de la fantasía

Lo primero que cabe señalar es que la fantasía no se limita a consumar un deseo de forma alucinatoria; su función resulta más bien similar a la del «esquematismo trascendental» kantiano: nuestro deseo está constituido por una fantasía que le propor-

---

[5] El ejemplo de la referencia del conservadurismo a los horrendos orígenes del poder (la prohibición de hablar de esos orígenes, que, precisamente, crea el Horror del «crimen primordial» por el que el poder se instituyó) expresa perfectamente el papel absolutamente ambiguo del Horror en relación con la pantalla de la fantasía: el Horror no es simple y llanamente lo Real intolerable que la pantalla de la fantasía enmascara; su importancia no se reduce al modo en que centra nuestra atención, en que se impone como lo repudiado y, por consiguiente, aparece como el gran punto central de referencia. El Horror puede convertirse también en una pantalla, en una cosa cuyo efecto fascinante oculte algo «más horrendo que el propio horror», el vacío o antagonismo primordial. Por ejemplo, ¿acaso la imagen demoníaca de los judíos y de la confabulación judía, propia del antisemitismo, no es una evocación del Horror en grado sumo que, precisamente, sirve como pantalla fantasmática útil para evitar la confrontación con el antagonismo social?

La lógica del horror que funciona como una pantalla que enmascara el vacío también se puede ejemplificar mediante el siniestro poder del motivo del barco a la deriva, sin capitán o tripulación que lo gobierne. Eso es el Horror en grado sumo: no el famoso fantasma en la máquina, sino la máquina en el fantasma. *No* hay *ningún* agente tras ella, la máquina funciona por su cuenta, como un mecanismo ciego y contingente. Eso es lo que en el plano social oculta la idea de una conspiración judía o masona: el horror de concebir la sociedad como un mecanismo contingente que sigue ciegamente su camino, atrapado en el círculo vicioso de sus antagonismos.

[6] Podemos prescindir de la característica que ha adquirido la categoría de lugar común: la respuesta a la pregunta «¿Quién es el sujeto (fantaseador) que se inscribe en el relato fantasmático, dónde se inscribe y de qué modo lo hace?» no resulta, en absoluto, evidente; aun cuando el propio sujeto forme parte de su relato, no tiene por qué identificarse automáticamente con ese personaje, es decir, no tiene que «identificarse consigo mismo» de forma necesaria. (En otro ámbito de cosas, lo mismo vale para la identidad simbólica del sujeto; el mejor modo de poner al descubierto el carácter paradójico de dicha identidad es parafrasear la advertencia que suele figurar en los títulos de crédito de las películas: «Todo parecido con acontecimientos o personas reales es pura coincidencia»: la distancia entre $ y S, entre el vacío del sujeto y el significante que lo representa, entraña que «todo parecido del sujeto *consigo mismo* es pura coincidencia». No existe conexión alguna entre lo real (fantasmático) del sujeto y su identidad simbólica: ambos son absolutamente *inconmensurables*). Así pues, la fantasía crea multitud de «posiciones subjetivas» entre las que el sujeto (observador, fantaseador) puede desplazarse a su antojo, identificándose ora con esta, ora con aquella. En este caso resulta justificado hablar de «múltiples y dispersas posiciones subjetivas», a condición de que tales posiciones no se confundan bajo ningún concepto con el vacío que es el sujeto.

ciona sus coordenadas, es decir, que literalmente «nos enseña cómo hay que desear». Por ello, el papel de la fantasía resulta, en cierto sentido, análogo al de la malhadada glándula pineal en la filosofía de Descartes, en la que servía de mediadora entre la *res cogitans* y la *res extensa:* la fantasía sirve de intermediaria entre la estructura simbólica formal y el carácter positivo de los objetos que encontramos en la realidad, es decir, proporciona un «esquema» conforme al cual algunos objetos positivos de la realidad pueden funcionar como objetos de deseo capaces de llenar los huecos abiertos por la estructura simbólica formal. Para decirlo de forma un poco simple: por fantasía no debemos entender cosas como que, si me apetece tarta de fresa y no puedo obtenerla en la realidad, fantasearé con comérmela; el problema, más bien, es el siguiente: *¿cómo sé que lo que más me apetece es tarta de fresa? De eso* es de lo que la fantasía me informa. Este papel de la fantasía reposa en el hecho de que «no exista relación sexual», fórmula o matriz universales capaces de garantizar una relación sexual armoniosa con nuestra pareja: la falta de esa fórmula universal hace que cada sujeto deba inventar su propia fantasía, su «fórmula» privada para las relaciones sexuales. Un hombre solo puede mantener relaciones sexuales con una mujer que encaje en su fórmula.

Hace poco, unas feministas eslovenas protestaron enérgicamente contra un gran cartel publicitario de una compañía de productos cosméticos que, para anunciar una loción solar, mostraba varios traseros femeninos bien bronceados, embutidos en ajustados trajes de baño, y que lanzaba el siguiente eslogan: «Cada una tiene su propio factor». No cabe duda de que el anuncio se basa en un burdo doble sentido: el eslogan parece referirse a la loción solar, que se ofrece en diversos factores de protección para adaptarse a todos los tipos de piel; sin embargo, el anuncio surte todo su efecto si se lo interpreta desde una perspectiva machista: «¡Se puede tener a la mujer que se quiera, siempre y cuando el hombre conozca su factor, su catalizador específico, lo que la excita!». Freud afirma que la fantasía fundamental hace que cada sujeto, femenino o masculino, posea un «factor» que regula su deseo: el factor de El Hombre de los Lobos era «una mujer, vista desde detrás, a cuatro patas»; el de John Ruskin era una mujer que, como las estatuas, no tuviera vello púbico, etc. Nuestro conocimiento de ese «factor» no tiene nada de edificante: se trata de un conocimiento que nunca puede subjetivarse; es siniestro –y aun horrendo– en la medida en que, en cierto sentido, «desposee» al sujeto y lo convierte en una marioneta «más allá de la libertad y la dignidad».

2. Intersubjetividad

El segundo rasgo constitutivo de la fantasía consiste en su carácter radicalmente intersubjetivo. Pese a la importancia de la devaluación y el abandono del término

«intersubjetividad» en la obra tardía de Lacan (que contrasta vivamente con su anterior insistencia en que el dominio propio de la experiencia psicoanalítica no es ni subjetivo ni objetivo, sino intersubjetivo), eso no entraña en modo alguno el abandono de la idea de que la relación del sujeto con su Otro y el deseo de este último desempeñan un papel crucial en la identidad del propio sujeto. Paradójicamente, cabría decir que el abandono de la «intersubjetividad» por parte de Lacan es estrictamente correlativo a la atención prestada al enigma del deseo impenetrable del Otro *(«Che vuoi?»)*. Lo que Lacan hace en sus últimos años con la intersubjetividad debe considerarse en contraposición con los motivos hegeliano-kojèvianos de la lucha por el reconocimiento y de la conexión dialéctica entre el reconocimiento del deseo y el deseo de reconocimiento, tan importantes en las primeras obras de Lacan, y con el motivo «estructuralista» del gran Otro, entendido como una estructura simbólica anónima, tan presente en la época intermedia de Lacan.

Acaso el modo más sencillo de apreciar esos cambios sea centrarse en los experimentados por el *objeto.* En las primeras obras de Lacan, las cualidades intrínsecas del objeto carecen de valor; cuenta sólo como lo que está en juego en las luchas intersubjetivas por el reconocimiento y el amor (la leche que el niño demanda a su madre no es más que «una señal de amor», es decir, la demanda de leche tiene como propósito que la madre demuestre su amor por el niño; un sujeto celoso le pide a sus padres un juguete determinado; si ese juguete se convierte en el objeto de su demanda es porque su hermano también lo codicia, etc.). Sin embargo, en las últimas obras de Lacan, el interés se centra en el objeto que «es» el propio sujeto, en el *agalma* o tesoro secreto que garantiza que el ser del sujeto dispone de un mínimo de consistencia fantasmática. Es decir, el objeto *a,* en cuanto objeto de la fantasía, es «eso que en mí es algo más que yo», gracias a lo que me considero a mí mismo «digno del deseo del Otro».

Siempre se debe tener presente que el deseo «realizado» (escenificado) en la fantasía no es el deseo del sujeto, sino el deseo del *otro:* la fantasía, la formación fantasmática, es una respuesta al enigma de *«Che vuoi?»* –«Dices esto, pero, *¿qué es lo que de verdad quieres decir al decirlo?*– que establece la posición primordial y constitutiva del sujeto. La pregunta que está en el origen del deseo no es «¿Qué es lo que quiero?», sino «¿Qué es lo que *los otros* quieren de mí? ¿Qué es lo que ven en mí? ¿Qué soy yo para ellos?». Un niño pequeño está sumido en una compleja red de relaciones; sirve de catalizador y campo de batalla de los deseos de quienes le rodean: su padre, su madre, sus hermanos y hermanas, etc., libran batallas en torno a él; por ejemplo, la madre, mediante el cuidado del hijo, puede estar enviando un mensaje al padre. Aunque el niño es perfectamente consciente de su papel, no puede comprender qué objeto constituye para quienes le rodean, cuál es la naturaleza exacta de los juegos que están jugando con él, de modo que la fantasía interviene y proporciona una respuesta a ese enigma: en su aspecto más fundamental, la fantasía

me dice lo que soy para los míos. De nuevo, el antisemitismo, la paranoia antisemita, revela de forma ejemplar el carácter radicalmente *intersubjetivo* de la fantasía: la fantasía (la fantasía social de la confabulación judía) constituye un intento de proporcionar una respuesta a la pregunta: «¿Qué quiere la sociedad de mí?», de descubrir el significado de los oscuros acontecimientos en los que me veo forzado a participar. Por ese motivo, la teoría tradicional de la «proyección», según la cual el antisemita «proyecta» en la figura del judío lo que repudia de sí mismo, no resulta satisfactoria: la figura del «judío conceptual» no se puede reducir a la exteriorización de mi «conflicto interno» (antisemita); al contrario, da testimonio (y trata de hacerse cargo) de mi descentramiento original, del hecho de que formo parte de una red opaca cuya lógica y significado escapan a mi control.

La radical intersubjetividad de la fantasía resulta discernible hasta en los casos más elementales, como aquel relatado por Freud en el que su hijita fantaseaba con comer un pastel de fresa. Aquí no estamos, en absoluto, ante un simple caso de satisfacción alucinatoria directa de un deseo (como le apetecía un pastel y no lo obtuvo, fantaseó al respecto…). Es decir, lo que cabe introducir llegados a este punto es, justamente, la dimensión de la intersubjetividad: lo crucial del caso es que, mientras devoraba un pastel de fresa, la niña se dio cuenta de la profunda satisfacción que el espectáculo causaba a sus padres al verla disfrutarlo plenamente. Así pues, la fantasía de comer un pastel de fresa trasluce en realidad un intento por parte de la niña de formar una identidad (la de quien disfruta plenamente comiéndose el pastel que le han dado sus padres) que satisfaga a sus padres y la convierta en el objeto del deseo de estos…

Aquí se puede apreciar la diferencia con las primeras obras de Lacan, en las que el objeto queda reducido a ser un símbolo absolutamente insignificante en-sí-mismo al tener solo valor como el punto de intersección entre mi deseo y el deseo del Otro: en las últimas obras de Lacan, el objeto es precisamente aquello que «en el sujeto es más que el propio sujeto», aquello que fantaseo que el Otro (fascinado por mí) ve en mí. Por ello, ya no es el objeto lo que sirve de mediador entre mi deseo y el deseo del Otro; más bien, es el propio deseo del Otro lo que sirve como mediador entre el sujeto «barrado» ($) y el objeto perdido que el sujeto «es», lo que proporciona un mínimo de identidad fantasmática al sujeto. Asimismo, podemos apreciar en qué consiste *la traversée du fantasme:* en una aceptación de que *en mí no hay tesoro secreto alguno,* de que mi soporte (el del sujeto) es puramente fantasmático.

Esto también nos permite apreciar perfectamente la oposición entre Lacan y Habermas. Habermas insiste en la diferencia entre la relación sujeto-objeto y la auténtica intersubjetividad: en esta última, el otro sujeto *no* es uno de los objetos de mi campo de experiencia, sino mi interlocutor en un diálogo, aquel con quien interactúo en un mundo vital concreto y, en consecuencia, constituye el origen irreductible de mi expe-

riencia de la realidad. Ahora bien, lo que Habermas reprime con ello es pura y simplemente el *entrecruzamiento* de esas dos relaciones, el plano en el que el otro sujeto no es todavía el interlocutor en una interacción o comunicación simbólica intersubjetiva, sino que *sigue siendo un objeto,* una Cosa, aquello que convierte al «prójimo» en una presencia sórdida y repulsiva. *Este* otro *en cuanto objeto* que da cuerpo a un intolerable exceso de goce *(jouissance)* es el auténtico «objeto del psicoanálisis». Por tanto, Lacan sostiene que la intersubjetividad simbólica *no* es el horizonte definitivo, aquel que ya no puede traspasarse: lo que lo precede no es una subjetividad «monádica», sino una relación presimbólica «imposible» con un Otro que es el Otro *real,* el Otro en cuanto *Cosa,* y no el Otro ubicado en el campo de la intersubjetividad.

3. La oclusión narrativa del antagonismo

Tercer punto: la fantasía es la forma primordial de la *narración* con la que se disimula algún atolladero original. La fantasía sociopolítica *par excellence* es, por supuesto, el mito de la «acumulación primordial»: la narración sobre los dos trabajadores, uno vago y despilfarrador, el otro diligente y emprendedor, inclinado a la acumulación y a la inversión, en el que se cimenta el mito de los «orígenes del capitalismo» y que oculta el carácter violento de su auténtica genealogía. Lacan, a pesar del énfasis en la simbolización o en la historización que mostró en la década de 1950, está radicalmente *en contra de la narración:* el objetivo final de la terapia psicoanalítica *no* consiste en que el analizado organice su confusa experiencia vital en (otra) narración coherente, en la que todos los traumas estén perfectamente integrados, etc. No solo es que haya narraciones «falsas», basadas en la exclusión de acontecimientos traumáticos y en las que los vacíos dejados por tales exclusiones aparecen parcheados; la tesis de Lacan es mucho más contundente: la respuesta a la pregunta «¿Por qué contamos historias?» es la de que *la narración en cuanto tal* aparece para erradicar algún antagonismo elemental reorganizando sus elementos en una sucesión temporal. En consecuencia, la propia forma de la narración pone de relieve la existencia de un antagonismo reprimido. El precio que hay que pagar por la resolución narrativa es la *petitio principii* del bucle temporal, la circunstancia de que la narración presupone subrepticiamente que lo que trata de reproducir está ya dado (en efecto, la narración de la «acumulación primordial» no explica nada, en la medida en que presupone la existencia de un trabajador que se comporta como un capitalista hecho y derecho)[7].

---

[7] La referencia a la narración nos permite asimismo diferenciar entre neurosis (histeria) y perversión, en la medida en que cada una de ellas entraña una forma propia de narración: la histeria despliega

Permítasenos abundar en la cuestión de la resolución narrativa de los antagonismos relacionándola con la escisión de la ley en una ley pública neutral y en su superyó obsceno suplementario. Cuando se define el «totalitarismo» como el eclipse de la ley simbólica neutral, todo el ámbito de la ley queda «mancillado» por el obsceno superyó[8] y se plantea un problema: cómo debemos concebir la época *anterior,* es decir, dónde estaba la obscenidad del superyó *antes* del surgimiento del «totalitarismo». Cabe esbozar dos narraciones de índole opuesta:

- La narración conforme a la cual, con el surgimiento de la modernidad, la ley arraigada en comunidades tradicionales concretas, y, por tanto, aún impregnada por el goce de una «forma de vida» específica, se escinde en la ley simbólica neutral y en su superyó suplementario, constituido por obscenas reglas no escritas: solo con la llegada de la modernidad aparece el orden jurídico neutral de la ley surgida del goce substancial.
- La contranarración (foucaultiana) conforme a la cual, en la era moderna, la norma de la ley jurídica tradicional es sustituida por una red de prácticas disciplinarias. La modernidad entraña una «crisis de investidura», una incapacidad de los sujetos para asumir mandatos simbólicos: lo que les impide consumar la identificación simbólica es la impresión de que en el gran Otro de la ley existe la «mácula del goce», de que el dominio de la ley está impregnado de un goce obsceno. Por consiguiente, el ejercicio disciplinario del poder que sustituye a la ley puramente simbólica está inevitablemente mancillado por el goce del superyó (que Schreber estuviera poseído por la visión de un Dios obsceno que pretendía copular con él penetrándolo como si fuera una mujer está, por consiguiente, en consonancia con que Schreber fuera víctima de un padre disciplinario protofoucaultiano)[9].

El problema radica en que ambas narraciones, en sus aspectos más importantes, se excluyen mutuamente: conforme a la primera, la ley neutral surgida de la mácula del goce apareció con la modernidad, mientras que, conforme a la segunda, la modernidad plantea una «crisis de investidura», dado que en la ley se percibe la mácula del

---

la narración lineal de los orígenes (el «mito familiar» del neurótico), mientras que, en la perversión, la narración está varada en el mismo sitio y se repite indefinidamente; es decir, la narración perversa no es capaz de «avanzar» adecuadamente.

[8] Sobre esa concepción del «totalitarismo», véase el capítulo 6 de S. Žižek, *For They Know Not What They Do,* Londres, Verso, 1991 [ed. cast.: *Porque no saben lo que hacen,* trad. de de J. Piatigorsky, Barcelona, Paidós, 1999].

[9] Sobre las apuestas políticas que sobredeterminan la psicosis de D. P. Schreber, véase E. Santner, *My Own Private Germany,* Princeton, Princeton University Press, 1996.

goce del superyó… Por supuesto, la única solución a este atolladero consiste en concebir ambas narraciones como dos intentos ideológicos complementarios de erradicar/ocultar el atolladero subyacente a todo esto: que el goce manchó y estigmatizó la ley *en el momento en que esta surgió como ley formal neutral y universal.* La propia aparición de una ley neutral pura, liberada de los cimientos concretos y «orgánicos» que tenía en el mundo de la vida, sentó las bases del obsceno superyó, en la medida en que, de pronto, se consideró que esa cimentación en el mundo de la vida, al oponerse a la ley pura, es obscena[10].

No es difícil descubrir la misma paradoja en la crítica que la Nueva Era suele verter contra Descartes: «antropocentrismo». Ahora bien, ¿es que la subjetividad cartesiana (correlativa con el universo de la ciencia moderna) no participa del «giro copernicano»? ¿Acaso no descentra al hombre y lo convierte en un ser insignificante que habita en un pequeño planeta? Dicho de otro modo, hay que tener presente que la desustancialización cartesiana del sujeto, su reducción a $, al vacío puro de la negatividad referida a sí misma es estrictamente correlativo con la reducción del hombre a una mota de polvo en la infinidad del universo, a un objeto más entre los infinitos objetos que hay en el cosmos: son las dos caras del mismo proceso. En ese preciso sentido, Descartes es radicalmente antihumanista, es decir, se opone al Humanismo renacentista, acaba con la idea de que el hombre es el más elevado de los Seres, la cima de la creación, y disuelve su unidad en un *cogito* puro y en su remanente corporal: la elevación del sujeto a la categoría de agente trascendental de la síntesis constitutiva de la realidad es correlativa con la depreciación de su soporte material, que pasa a convertirse en un objeto más entre los objetos del mundo. A Descartes se lo acusa también de incurrir en ínfulas patriarcales (en virtud de los inconfundibles rasgos masculinos del *cogito*), pero, ¿es que su formulación del *cogito* como pensar puro que, en cuanto tal, «no tiene sexo», no rompe por primera vez con el carácter sexuado de la ontología premoderna? Contra Descartes pesa además la acusación de concebir el sujeto como si fuera el dueño de los objetos de la naturaleza, de modo que los animales y en general el medio ambiente quedan reducidos a la condición de meros objetos susceptibles de que se los explote, sin que nada los salvaguarde. Sin embargo, ¿no es cierto que solo cuándo otorgamos la categoría de propiedad a los objetos de la naturaleza pasan a estar, por vez primera, legalmente *protegidos* (como solo puede estarlo una propiedad)?

En todos estos (y otros) casos, Descartes *estableció el propio criterio por el que se mide y se rechaza su doctrina positiva en nombre de un método «holístico» poscartesiano.*

---

10 Las novelas de Walter Scott constituyen un excelente ejemplo de esa transformación, sobre todo *Waverley,* verdadera odisea de la conversión del heroísmo tribal en bandolerismo: cuando la sociedad escocesa queda subordinada al orden legal burgués, los actos que antaño ejemplificaban la generosidad ética de la sociedad de clanes aparecen de repente como meros delitos.

En consecuencia, las dos versiones de la narración distorsionan la realidad: tanto el relato del progreso desde una forma primitiva hasta otra más avanzada y cultivada (desde el primitivismo de la superstición fetichista hasta la espiritualidad de la religión monoteísta o, en el caso de Descartes, desde el carácter sexuado de la ontología primitiva hasta la neutralidad del pensamiento moderno), como el relato de la evolución histórica concebida como regresión o Caída (en el caso de Descartes, desde la unidad orgánica con la naturaleza hasta la voluntad de explotarla o desde la complementariedad espiritual premoderna entre el hombre y la mujer hasta la identificación cartesiana de la mujer con la «naturaleza», etc.) ocultan la absoluta sincronicidad del antagonismo en cuestión.

En consecuencia, hay que aceptar la paradoja de que, cuando se (mal)interpreta determinado momento histórico como el de la pérdida de alguna cualidad, un examen más detenido revela que dicha cualidad surgió precisamente en el momento de su supuesta pérdida… Esta coincidencia de surgimiento y pérdida apunta, desde luego, a la paradoja fundamental del objeto *a* de Lacan, que surge precisamente como algo que se ha perdido; la narrativización, que describe el proceso por el que el objeto primero aparece dado y luego se pierde, oculta esa paradoja. (Aunque podría parecer que la dialéctica hegeliana, con su matriz de la mediación de lo inmediato, es la versión filosófica más elaborada de dicha narrativización, Hegel fue, más bien, el primero que formuló explícitamente la existencia de esa absoluta sincronicidad: según Hegel, el objeto inmediato que se pierde en la reflexión «solo *llega a ser* cuando se lo *deja atrás*»[11]. La conclusión que cabe extraer de esa absoluta sincronicidad no es, por supuesto, la de que «no hay historia, en la medida en que todo estaba dado ya desde el principio», sino la de que el proceso histórico no se rige por la lógica de la narración: de hecho, las rupturas históricas reales son *más* radicales que los despliegues puramente narrativos, pues lo que cambia con ellas es el propio mecanismo de surgimiento y pérdida. Dicho de otro modo, una ruptura histórica real no solo entraña la pérdida «regresiva» (o la ganancia «progresiva») de algo, sino *un cambio en la retícula que nos permite calibrar las pérdidas y las ganancias*[12].

---

[11] G. W. F. Hegel, *The Science of Logic,* Londres, Allen & Unwin, 1969, p. 402 [ed. cast.: *Ciencia de la lógica,* trad. de A. y R. Mondolfo, Buenos Aires, Solar, ^{4}1976].

[12] Otro modo de señalar el mismo callejón sin salida es referirse a la relación entre Althusser y Foucault: a diferencia de Foucault, que concibe la relación entre el poder jurídico y el poder disciplinario, *grosso modo,* como la de una sucesión histórica (y, en consecuencia, minusvalora hasta qué punto el poder disciplinario moderno requiere un suplemento «jurídico» y viceversa), Althusser se propone (y fracasa en) la tarea de pensar ambos aspectos de manera sincrónica, como los dos elementos del proceso ideológico (la interpelación por parte del Otro en mayúsculas representa el aspecto jurídico del poder, mientras que los Aparatos Ideológicos del Estado representan las «microprácticas» disciplinarias), y, en consecuencia, deja al margen de sus reflexiones las transformaciones históricas habidas

El ejemplo más palmario de esta paradójica coincidencia de surgimiento y pérdida lo encontramos en el propio concepto de *historia:* ¿qué lugar le corresponde exactamente, es decir, qué sociedades pueden caracterizarse como propiamente *históricas*? Por un lado, se supone que las sociedades precapitalistas ignoran lo que la historia es de veras; son sociedades «circulares», «cerradas», atrapadas en un movimiento repetitivo predeterminado por la tradición; por tanto, la historia ha de surgir *después,* con la decadencia de las sociedades orgánicas «cerradas». Por otro lado, el tópico contrario afirma que el capitalismo no es histórico; carece de raíces, no cuenta con una tradición propia y, en consecuencia, parasita otras tradiciones; es un orden universal que (como la ciencia moderna) puede prosperar en cualquier parte, del Japón a la Argentina, y desarraigar y pudrir lentamente todos los mundos de la vida particulares, cimentados en tradiciones específicas. Así pues, la historia es aquello que se *pierde* con el crecimiento del capitalismo, cuyo definitivo triunfo en todo el planeta señala el «final de la historia» (por usar la expresión de Fukuyama, un poco caída en el olvido). La solución, de nuevo, está en que *el surgimiento y la pérdida coinciden:* aquello que es propiamente «histórico» es tan solo un momento dado, por más que ese momento no tenga propiamente fin y dure centurias: el momento del *passage* desde las sociedades precapitalistas hasta un orden capitalista universal[13].

---

en la relación entre los dos aspectos. ¿Cómo es posible concebir ambas hipótesis, la de Foucault y la de Althusser, juntas, de modo que entendamos el pasaje histórico como la transformación de la categoría de la división entre ambos aspectos?

[13] Tras los pasos de los formalistas rusos, David Bordwell ha establecido una distinción entre historia y trama: la historia es la sucesión de acontecimientos «en-sí», mientras que la trama apunta al modo en que los acontecimientos aparecen «para-sí» en la narración. El ejemplo más claro de la diferencia entre historia y trama está, desde luego, en los relatos de detectives, en los que la trama parte de los indicios del crimen y, al final, logra reconstruirlo por medio de una narración lineal y coherente. (¿No es esta distinción análoga a la que se da entre agrupación y conjunto, al poderse formar multitud de conjuntos a partir de una misma agrupación?) Sin duda, lo relevante de esta distinción es que, *stricto sensu,* no hay una historia que preceda a la trama: toda historia es ya una «trama», entraña un mínimo de organización narrativa, de modo que la distinción entre historia y trama es *interna a la trama.* La «historia» (la «verdadera secuencia de los acontecimientos»), concebida en contraposición con la trama, entraña un mínimo de desconocimiento naturalizador de la trama. Por ese motivo, el ejemplo de los relatos de detectives resulta engañoso, en la medida en que lleva a pensar que la trama es un modo de manipular y reprimir «lo que pasó de veras» (la historia), como muestra el recurso a la rememoración mediante la que poco a poco vamos asomándonos a la auténtica configuración de la historia. Ante esto, hay que insistir en que la propia historia se cimenta en un mínimo de «represión» y en que la trama (v. g., la manipulación que permite presentar la historia de una determinada forma), a causa justamente de la «distorsión» a la que somete a la sucesión «natural» de acontecimientos, revela lo que en la historia está «reprimido» (como sucede en la distinción que Freud establece entre el pensamiento latente y el contenido manifiesto de los sueños: el auténtico secreto, el deseo inconsciente, se inscribe en el contenido manifiesto por medio de la propia distorsión del pensamiento latente). Cuando uno

4. Tras la caída

Así llegamos a la siguiente característica: la del problema de la Caída. Frente a la idea de sentido común de que fantasear es satisfacer, mediante una realización alucinatoria, deseos prohibidos por la ley, la narración fantasmática no escenifica la suspensión-transgresión de la ley, sino *el acto mismo de su instalación,* de la intervención del corte de la castración simbólica: al fin y al cabo, lo que la fantasía trata de escenificar es la «imposible» escena de la castración. Por ese motivo, la fantasía en cuanto tal es, por su propia naturaleza, algo así como una perversión: el ritual perverso escenifica el acto de la castración, de la pérdida primordial que permite al sujeto acceder al orden simbólico. Seamos más precisos: a diferencia del sujeto «normal», para el que la ley funciona como una instancia que prohíbe y regula (el acceso al objeto de) su deseo, para el perverso *el objeto de su deseo* es la propia ley: la ley es el Ideal que anhela, su deseo es ser plenamente reconocido por ella, estar integrado en su funcionamiento… La ironía de la situación salta a la vista: el perverso, «transgresor» *par excellence* que aparenta quebrantar todas las normas de la conducta «normal» y decente, en realidad anhela el propio gobierno de la ley[14].

En materia política, permítasenos recordar la interminable búsqueda del momento fantasmático en el que la historia de Alemania «tomó el camino equivocado» que llevó

vuelve a contar un misterio detectivesco de forma lineal, este pierde su atractivo, en la medida en que lo que se pierde es justamente el elemento de misterio; este exceso, producto de la transformación de la narración lineal de un crimen en la reconstrucción de tal crimen por medio de la deducción a partir de los indicios, no es meramente «retórico», sino que revela una «verdad» que desaparece cuando se vuelve a contar de forma lineal el relato.

Por cierto, esto no solo vale para el caso de los relatos de misterio, en los que nuestro interés se mantiene vivo porque no sabemos lo que ha sucedido en el pasado, sino también, e incluso en mayor medida, en el caso opuesto: el desarrollo trágico de los acontecimientos, cuya intensidad es más profunda cuando sabemos por anticipado que aboca a un final catastrófico. En *El tiempo y los Conway,* de J. B. Priestley, el Acto I nos presenta una reunión nocturna de los miembros más jóvenes de una familia, hermanos y hermanas, que sueñan con sus proyectos vitales; el Acto II nos los muestra veinte años después: han fracasado y su vida es desgraciada; el Acto III regresa a la reunión del Acto I y ofrece su continuación, en la que los Conway sueñan con la ilusión de un futuro prometedor… Este vaivén elemental y mínimo entre historia y trama, esta reversión del orden temporal –que, tras contemplar su triste fracaso, en el Acto III veamos a los Conway soñar con su futuro– no solo hace que la situación resulte mucho más deprimente, sino que, además, expresa la verdad que late en ella: que las esperanzas de los personajes eran en vano y estaban condenadas al fracaso.

[14] Sobre el perverso también hay que decir que, en la medida en que la ley no está plenamente establecida para él (la ley es el objeto *perdido* de su deseo), suple esa falta con un tortuoso conjunto de *regulaciones* (el ritual masoquista). En consecuencia, es importante no perder de vista la oposición entre la ley y las regulaciones (o «reglas»): estas ponen de relieve la ausencia o suspensión de la ley.

al nazismo: la demora de la unificación nacional, a causa del desmembramiento del Imperio Alemán tras la guerra de los Treinta Años; la estetización de la política propiciada por la reacción romántica contra Kant (teoría sostenida por Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe); la «crisis de investidura» y el socialismo de Estado implantado por Bismarck en la segunda mitad del siglo XIX; hasta las crónicas de la resistencia de las tribus germanas ante los romanos, en la que, supuestamente, ya se mostraban las características del *Volksgemeinschaft*[15]… Los ejemplos abundan: ¿en qué momento exacto coincidió la represión patriarcal con la represión y explotación de la naturaleza? Los principios del ecofeminismo proporcionan multitud de determinaciones «regresivas» del incomparable momento fantasmástico de la Caída: el predominio del capitalismo occidental decimonónico; la moderna ciencia cartesiana, con su objetivación de la naturaleza; la nociva influencia de la Ilustración, con su impronta socrática, griega y racionalista; la aparición de los grandes imperios bárbaros; hasta el paso de la civilización nómada a la civilización agrícola… Por otra parte –como señala Jacques-Alain Miller–, ¿acaso la búsqueda foucaultiana del momento de la aparición del orden de la sexualidad occidental no quedó atrapada en ese mismo bucle fantasmático? Foucault no deja de remontarse en el tiempo y de alejarse de la época moderna, hasta que establece el límite en el que la antigua ética del «cuidado de sí mismo» se desintegra en la ética cristiana de la confesión: que el tono de sus dos últimos libros sobre la ética precristiana difiera completamente de su anterior exploración del conglomerado formado por el poder, el saber y la sexualidad –en lugar de sus análisis habituales de las microprácticas materiales de la ideología, nos encontramos con una versión bastante tradicional de la «historia de las ideas»– pone de relieve que la Grecia y la Roma de Foucault, «anteriores a la Caída» (en la sexualidad-culpa-confesión), son entidades puramente fantasmáticas.

A la luz de esos antecedentes, resulta posible elaborar una teoría precisa de la Caída tomando como referencia el *Paraíso perdido* de Milton[16]. Su primera característica es la de que, por motivos estructurales, la Caída nunca ha ocurrido en el presente: Adán, «en sentido estricto, nada decide: se encuentra con que ha decidido. Más que hacer una elección, Adán descubre que la ha hecho»[17]. ¿Por qué? Si la decisión (la elección de la Caída) se produjera en el presente, presupondría aquello mismo que surge gracias a ella, la propia libertad de elección: la paradoja de la Caída consiste en que es un acto que inaugura el propio espacio de decisión. ¿Cómo es esto posible? La segunda característica de la Caída es la de que es el resultado de una elección –desobe-

---

[15] Debo este ejemplo a Charity Snider, de la Universidad de Columbia.

[16] En lo que a esto respecta, me baso en H. Staten, *Eros in Mourning,* Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995.

[17] *Ibid.,* p. 125.

decer– destinada a conservar el éxtasis erótico de Eva; elección que, sin embargo, tiene una consecuencia paradójica: «la desobediencia [de Adán] le hace perder aquello que pretendía conservar gracias a ella»[18]. Aquí se manifiesta, una vez más, la estructura de la castración: cuando Adán elige caer para conservar el goce, lo que pierde a consecuencia de su acto es justamente el goce. ¿Acaso no encontramos aquí la inversión de la estructura de los «estados que son esencialmente consecuencias indeseadas»? Adán pierde X al elegirlo de manera directa y al tratar de conservarlo… Es decir; ¿qué *es,* precisamente, la castración simbólica? Es la prohibición del incesto, lo que hay que entender como la pérdida de algo que el sujeto nunca tuvo. Imaginemos una situación en la que el sujeto trata de conseguir X (digamos, diversas experiencias placenteras); la castración no consiste en privarle de ninguna de esas experiencias, sino en añadirles una X puramente potencial e inexistente, con respecto a la cual parece de repente que a las experiencias realmente accesibles les falte algo, que no sean plenamente satisfactorias. Puede verse aquí que el falo ejerce la función de ser el propio significante de la castración: el propio significante de la falta, el significante que prohíbe que el sujeto acceda a X y que con ello crea su fantasma…

La misma paradoja nos permite además definir el Paraíso como la economía libidinal en la que la paradoja de los «estados que son esencialmente consecuencias indeseadas» todavía no se ha hecho presente: en el Paraíso persiste la imposible coincidencia del saber y el goce. Algunos teólogos (incluido Tomás de Aquino) sostienen que en el Paraíso *había* relaciones sexuales, que Adán y Eva *copulaban,* que su placer era incluso mayor que el nuestro (v. g.: el placer de practicar relaciones sexuales tras la Caída) y que lo único –pero crucial– que los diferenciaba de nosotros era que, mientras copulaban, mantenían las distancias y la medida y no perdían nunca el dominio de sí mismos. Pues bien, esa afirmación revela inadvertidamente el secreto del Paraíso: el de ser el reino de la *perversidad.* Es decir, ¿acaso la paradoja fundamental de la perversión no estriba en que el perverso logra evitar el atolladero de los «estados que son esen-cialmente consecuencias indeseadas»? Cuando el perverso sadomasoquista escenifica la escena en la que participa, siempre «conserva el control», mantiene las distancias, se comporta como un director de escena, pero su goce, sin embargo, es mucho más intenso que el de la apasionada inmersión inmediata.

Entonces, ¿cuál era la forma específica del acto sexual que se practicaba en el Edén? En la práctica del *fist-fucking* homosexual, el hombre (asociado normalmente con la penetración activa) debe abrirse pasivamente; se le penetra por la región en la que la «clausura», la resistencia a la penetración, constituye la reacción natural (se sabe que las dificultades que plantea el *fist-fucking* son más de tipo psicológico que físico: la dificultad consiste en relajar los músculos del ano lo suficiente para permitir

[18] *Ibid.,* p. 124.

la entrada del puño; la posición de la persona a la que le meten el puño es quizá la experiencia más intensa de apertura pasiva que pueda experimentar un ser humano); aparte de ese abrirse uno mismo al otro, cuyo órgano penetra literalmente en mi cuerpo y lo explora por dentro, la otra característica crucial es que ese órgano, justamente, no es el falo (como en el coito anal «normal»), sino el puño (la mano), órgano *par excellence* no del placer espontáneo sino de la actividad instrumental, del trabajo y de la exploración. (No es de extrañar que las características externas del *fist-fucking* coincidan prácticamente en todo con el modo en que el médico examina el recto para detectar la presencia del cáncer de próstata.) En este sentido, el *fist-fucking* es *edénico;* es lo que más se parece a lo que era el sexo antes de la Caída: lo que entra dentro de mí no es el falo, sino un *objeto parcial* prefálico, una mano (semejante a las manos que van de un lado a otro, como si fueran objetos, en las pesadillas surrealistas de algunas películas de Buñuel); hemos vuelto al estado edénico anterior a la caída, en el que, según las especulaciones de algunos teólogos, las relaciones sexuales se practicaban como si fueran una actividad instrumental entre otras.

5. La mirada imposible

La quinta característica: a causa de su bucle temporal, la narración fantasmática siempre entraña una *mirada imposible,* la mirada mediante la que el sujeto ya está presente en el acto de su propia concepción. Un caso ejemplar de este círculo vicioso puesto al servicio de la ideología es un cuento de hadas antiabortista escrito en la década de 1980 por un poeta nacionalista esloveno de derechas. El cuento está ambientado en una idílica isla de los Mares del Sur en la que los niños de los que sus madres han abortado viven juntos sin sus progenitores: aunque llevan una vida tranquila y agradable, echan en falta el amor de sus padres y se pasan el tiempo reflexionando, apesadumbrados, sobre cómo es posible que sus padres antepusieran el éxito profesional o unas vacaciones de lujo a su existencia… La trampa, claro está, consiste en presentar a los niños *abortados* como si *hubieran nacido* y, además, como si lo hubieran hecho en un universo paralelo (la solitaria isla del Pacífico) y conservasen el recuerdo de los padres que los «traicionaron»; así es como pueden lanzar a sus progenitores una mirada de reproche, que los vuelve culpables[19].

---

[19] Este cuento de hadas reaccionario se basa en la superposición de las dos faltas en el encuentro del enigma del deseo del Otro. Como dijo Lacan, el sujeto responde al enigma del deseo del Otro (¿qué quiere el Otro de mí?, ¿qué soy yo para el Otro?) con su propia falta, con la proposición de su propia desaparición: cuando un niño pequeño se ve confrontado con el enigma del deseo de sus padres, la fantasía fundamental que sirve para poner a prueba ese deseo es la fantasía de su propia desaparición

A propósito de la escena fantasmática, siempre cabe hacerse, por tanto, la siguiente pregunta: ¿para qué mirada se escenifica? ¿A qué narración pretende servir de soporte? Según algunos documentos que han salido recientemente a la luz pública, el general británico Michael Rose, jefe de las fuerzas de la UNPROFOR en Bosnia, y su equipo especial de efectivos del SAS, tenían un «plan secreto»: con el pretexto de mantener la tregua entre lo que se dio en llamar «facciones enfrentadas», debían hacer que la culpa recayera en los croatas y, sobre todo, en los musulmanes (poco después de la caída de Srebenica, por ejemplo, los efectivos de Rose «descubrieron» de repente, en el norte de Bosnia, algunos cadáveres de serbios supuestamente asesinados por los musulmanes; sus intentos de «mediar» entre los musulmanes y los croatas acabaron alentando el conflicto entre ellos, etc.). El propósito de dicha estrategia consistía en crear la impresión de que el conflicto bosnio era semejante a una «guerra tribal», a una guerra civil en la que todos luchaban contra todos y en la que «todos los bandos eran igualmente culpables». En lugar de condenar sin paliativos la agresión serbia, se promovía esa impresión con el fin de preparar el terreno para que se adoptasen medidas internacionales destinadas a la «pacificación» y a la «reconciliación de las facciones enfrentadas». De repente, Bosnia dejó de ser un estado soberano víctima de una agresión y se convirtió en un territorio dominado por el caos, en el que «señores de la guerra ahítos de poder» liquidaban sus traumas históricos a expensas de mujeres y niños inocentes… El trasfondo de la cuestión es, por supuesto, la «visión» proserbia, según la cual la paz en Bosnia solo será posible si no se «demoniza» a ninguno de los bandos en conflicto: hay que repartir la responsabilidad a partes iguales, mientras Occidente asume el papel de juez neutral, situado por encima de los conflictos tribales locales.

Lo crucial para nuestro análisis es que la «guerra secreta» proserbia librada por el general Rose en el territorio de aquel país no trataba de modificar la relación de fuerzas militares, sino que, más bien, tenía el propósito de preparar el terreno para una perspectiva narrativa diferente de la situación: la actividad militar «real» estaba al servicio de la narrativización ideológica[20]. Por otra parte, el acontecimiento decisivo

---

(¿qué pasará si muero o desaparezco?, ¿cómo reaccionarán mi madre y mi padre?). En el cuento de hadas esloveno aparece esa estructura fantasmática: los niños se imaginan como seres no existentes y, desde esa posición, cuestionan el deseo de sus padres («¿por qué mi madre prefirió su carrera o un coche nuevo en lugar de a mí?»).

[20] El partidismo de Rose era ya claramente discernible en su curiosa definición, lacaniana casi, de las «zonas de seguridad» de las que supuestamente debía velar la UNPROFOR: en una entrevista concedida a la televisión, insistió en la necesidad de definirlas de manera «flexible». Si los serbios ocupasen una parte de la zona de seguridad, bastaría con redefinir los límites de esta, de modo que la UNPROFOR se encargara entonces de velar de esa zona restringida; así pues, hicieran lo que hicieran los serbios, siempre se mantendría la seguridad de tales zonas… Los argumentos que hacían adivinar la caída de Srebenica se

que sirvió de algo así como de *point de capiton* para cambiar de arriba a abajo la perspectiva sobre la guerra de Bosnia y que propició su (re)narrativización despolitizada como «catástrofe humanitaria» fue la visita que François Mitterrand hizo a Sarajevo en el verano de 1992. Resulta tentador pensar que el general Rose fue enviado a Bosnia para que materializara la visión que Mitterrand tenía del conflicto. Es decir, hasta la visita de Mitterrand, la concepción predominante del conflicto bosnio seguía siendo *política:* ante la cuestión del ataque serbio, se entendía que el meollo del problema era el ataque de la antigua Yugoslavia contra un Estado independiente. Sin embargo, tras la marcha de Mitterrand, pasó a considerarse la situación desde una perspectiva humanitaria: allí se ha desencadenado una feroz guerra tribal y lo único que puede hacer el civilizado Occidente es ejercer su influencia para apaciguar las pasiones enardecidas y ayudar a las inocentes víctimas proporcionándoles comida y medicamentos.

Precisamente fueron las muestras de compasión para con los sufrientes habitantes de Sarajevo prodigadas por Mitterrand durante su visita lo que asestó el golpe mortal a los intereses bosnios: en ellas radica el factor decisivo de la *neutralización política* experimentada por la visión internacional del conflicto. Como declaró en una entrevista el presidente de Bosnia-Herzegovina, Ejup Ganić: «Primero nos alegramos de recibir a Mitterrand, pues esperábamos que su visita despertara de una vez por todas el interés de Occidente. Sin embargo, de repente, nos dimos cuenta de que estábamos perdidos». No obstante, lo decisivo del asunto es que la mirada del observador externo e inocente para el que se escenificó el espectáculo de la «guerra tribal en los Balcanes» pertenece a la misma categoría de lo «imposible» que la mirada de los niños abortados y nacidos en una realidad distinta de los que hablaba el cuento de hadas antiabortista esloveno: la mirada del espectador inocente es también, en cierto sentido, inexistente, dado que esa mirada es la imposible mirada neutral de quien, falsamente, *se exime* de su existencia histórica concreta; en este caso, de su participación real en el conflicto bosnio.

El mismo proceso resulta discernible en las abundantes informaciones publicadas por los medios de comunicación sobre la «santidad» de las actividades de la Madre Teresa de Calcuta, claramente cimentadas en la pantalla fantasmática del Tercer Mundo. A Calcuta se la suele presentar como el Infierno en la Tierra, como el caso ejemplar de la decadencia de las megalópolis del Tercer Mundo, caracterizadas

---

regían por la misma lógica sofista: primero, las fuerzas de las Naciones Unidas pidieron que los bosnios asediados en Srebenica entregasen las armas, dado que las Naciones Unidas solo podía defender a poblaciones civiles, no apoyar a un ejército contra otro; a continuación, después de que los serbios atacasen a la población civil más indefensa de Srebenica, UNPROFOR, faltaría más, hizo saber que el carácter limitado de sus fuerzas le impedía proteger a una ciudad indefensa de un ejército bien armado como el serbio…

por la descomposición social, la pobreza, la violencia y la corrupción, cuyos habitantes viven sumidos en una apatía sin remedio (la realidad, desde luego, es bastante diferente: Calcuta es una ciudad cuya actividad resulta efervescente, culturalmente mucho más atractiva que Bombay y dirigida por un gobierno comunista local que ha logrado mantener una gran red de servicios sociales). En ese cuadro absolutamente lóbrego, la Madre Teresa trae un rayo de esperanza a los desposeídos y trasmite el mensaje de que la pobreza ha de aceptarse como un modo de redención, ya que los pobres, al soportar su triste destino con dignidad y fe y en silencio, repiten el *Via Crucis* de Cristo … Eso produce un doble beneficio ideológico: en la medida en que la Madre Teresa da a entender a los pobres y a los enfermos terminales que deben buscar la salvación en su propio sufrimiento, les desalienta a indagar en las causas de su desgracia, a *politizar* su situación; al mismo tiempo, ofrece a los ricos de Occidente la posibilidad de procurarse algo así como un sustitutivo de la redención mediante donaciones a las caritativas actividades de la Madre Teresa. Todo esto siempre sobre el fondo de la imagen fantasmática del Tercer Mundo como el Infierno en la Tierra, como un lugar tan profundamente desolado que el único alivio para los que sufren puede venir de la caridad y de la compasión, no de la acción política[21].

6. La transgresión intrínseca

Para ser eficaz, la fantasía debe mantenerse «implícita», quedarse al margen del tejido simbólico explícito al que sirve de base y asumir la función de transgresión intrínseca de este. Esta disparidad constitutiva entre el tejido simbólico explícito y su fondo fantasmático resulta evidente en toda obra de arte. La preeminencia del lugar sobre el elemento que se instala en él hace que hasta la obra de arte más armoniosa sea *a priori* fragmentaria y carezca de algo en relación con el lugar que ocupa: el «engaño» de la obra artística lograda es fruto de la capacidad del artista para convertir esa carencia en una ventaja, para manipular habilidosamente el vacío central y la resonancia que este tiene en los elementos que lo circundan. Esta perspectiva permite explicar la «paradoja de la Venus de Milo»: en la actualidad, que la estatua esté mutilada no se considera una deficiencia, sino, al contrario, un elemento que contribuye a su efecto estético. Un sencillo experimento mental sirve para confirmar esta hipótesis: si imaginamos la estatua intacta y completa (durante el siglo XIX, los historiadores del arte se tomaron muchos esfuerzos para «completarla»; según unas u otras «reconstrucciones», la mano que falta sostiene una lanza, una antorcha

[21] Véase C. Hitchens, *The Missionary Position,* Londres, Verso, 1995.

y hasta un espejo…), el resultado, sin duda, es *kitsch* y acarrea la pérdida del efecto propiamente estético. Lo que en esta «reconstrucciones» resulta significativo es su propia multiplicidad: el objeto destinado a llenar el vacío es *a priori* secundario y, en cuanto tal, intercambiable. Los recientes intentos de llenar el vacío en torno al que se estructura alguna obra canónica constituyen un trasunto típicamente «posmoderno» de ese *kitsch* decimonónico; de nuevo, el efecto es, inevitablemente, el de una vulgaridad obscena. Fijémonos en *Heatcliff,* una novela reciente en la que se aborda el vacío central de *Cumbres borrascosas:* ¿a qué se dedicó Heatcliff desde que se marchó de Cumbres Borrascosas hasta que volvió algunos años después tras amasar una fortuna? Uno de los ejemplos más antiguos y afortunados de lo que estamos diciendo es el de una película de cine negro, *Forajidos,* basada en un relato breve de Hemingway que tiene el mismo título: durante los primeros diez minutos, la película sigue al pie de la letra el relato, pero, a partir de ese momento, se convierte en una «precuela», es decir, en un intento de reconstruir la misteriosa experiencia traumática del pasado que ha hecho que «el Sueco» vegete como si fuera un muerto en vida y aguarde tranquilamente la muerte.

Así pues, el arte es fragmentario hasta cuando constituye un todo orgánico, dado que siempre se apoya en la *distancia que mantiene con la fantasía.* En el «fragmento impublicable» de su relato inconcluso «Beatrice Palmato»[22], Edith Warton proporciona una descripción profunda y detallada de un incesto entre padre e hija, que incluye masturbación mutua, cunnilingus y felación, además, por supuesto, del coito en sí. Es fácil caer en la tentación de proponer una apresurada explicación psicoanalítica, según la cual este fragmento sería la «clave secreta» de toda la obra literaria de Wharton, resumida en el sintagma «el “No” de la Madre» (título de un subcapítulo del libro de Erlich sobre Wharton). En la familia nuclear de Wharton, quien actuaba como agente denegatorio era su madre, mientras que su padre encarnaba algo así como un saber denegado, impregnado de goce. Por otra parte, resulta sencillo jugar al juego del abuso sexual infantil y señalar la existencia de suficientes «pruebas circunstanciales» para pensar que el acontecimiento traumático que marcó la vida y la carrera literaria de Wharton fueron los abusos sexuales sufridos en la infancia a manos de su padre. También es fácil subrayar la ambigüedad entre fantasía y «realidad»: resulta prácticamente imposible discernir con claridad lo que le corresponde a cada una de ellas (¿el incesto paterno era una fantasía de la hija o el acicate que la llevó a fantasear fue un abuso sexual «real»?). Sea como fuere, este círculo vicioso pone de relieve que Edith no es «inocente»: participó en el incesto en el plano de la fantasía. Sin embargo, una hipótesis de este tipo pasa por alto que

[22] El resumen argumental y el fragmento que se conserva de «Beatrice Palmato» están publicados en G. Erlich, *The Sexual Education of Edith Warton,* Los Ángeles, University of California Press, 1992.

el acto artístico de alejarse de la fantasía es portador de una verdad más honda que la que entrañaría si se limitara a convertirse en mensajero de aquella: el *kitsch* y el melodrama popular están mucho más próximos a la fantasía que el «arte de verdad». Dicho de otro modo, para explicar la distorsión de la «fantasía original» no basta con apelar a las prohibiciones sociales: lo que se manifiesta bajo tales prohibiciones es que la propia fantasía es una «mentira primordial», una pantalla que enmascara una *imposibilidad* fundamental (en el caso de Edith Wharton, por supuesto, nos encontramos ante la idea fantasmática de que, al hacérselo con el propio padre, se alcanzaría «ello», es decir, la relación sexual plenamente satisfactoria que la mujer busca en vano en su marido u otros amantes). Por ello, el artificio del «arte de verdad» consiste en manipular la censura de la fantasía subyacente de modo que se logre revelar la absoluta falsedad de dicha fantasía.

Permítasenos abundar en la distancia entre el tejido explícito y su soporte fantasmático mediante un ejemplo extraído del cine. Al contrario de lo que da a entender, *MASH,* de Robert Altman, es una película absolutamente conformista; pese a su escarnio de la autoridad, sus tomaduras de pelo y sus aventuras eróticas, los miembros del equipo de *MASH hacen modélicamente su trabajo,* y, en consecuencia, no constituyen peligro alguno para el perfecto funcionamiento de la máquina militar. Dicho de otro modo, el tópico según el cual *MASH* es una película antimilitarista que muestra los horrores y el sinsentido de una carnicería militar únicamente soportable con una saludable dosis de cinismo, tomaduras de pelo, escarnio de los pomposos rituales oficiales, etcétera, no da en el clavo: ese distanciamiento *es ya* una forma de ideología. Este aspecto de *MASH* se vuelve aún más tangible en cuanto se la compara con otras dos célebres películas sobre la vida militar: *Oficial y caballero* y *La chaqueta metálica. MASH* y *Oficial* muestran las dos versiones posibles del sujeto convertido en perfecto militar: la identificación con la máquina militar se logra tanto por medio de la desconfianza irónica, de las tomaduras de pelo y de las aventuras eróticas *(MASH)* como de la conciencia de que bajo la crueldad del sargento instructor se oculta un «ser humano entrañable», una valiosa figura patriarcal cuyas crueldades son puro teatro *(Oficial y caballero),* idea estrictamente análoga a la del mito –profundamente antifeminista– de la fulana que, en el fondo, anhela convertirse en una buena madre. Por su parte, *La chaqueta metálica* logra resistir la tentación de caer en la ideología para «humanizar» al sargento instructor o a otros miembros de la unidad, y, en consecuencia, pone sobre el tapete las cartas de la máquina ideológica militar: el acto de guardar distancias con ella, en lugar de señalar las limitaciones de la máquina ideológica, constituye su auténtica *condición de posibilidad.* En la primera parte de la película se nos muestra la instrucción militar, la disciplina a la que se somete al cuerpo, sazonada con una mezcla incomparablemente humillante de demostración de poder, referencias sexuales y blasfemias obscenas (en Navidad, a los

soldados se les obliga a cantar «Cumpleaños Feliz, querido Jesús…»); en resumen, la máquina superyoica del poder en estado puro. Esta parte de la película concluye con un soldado que, por un exceso de identificación con la máquina ideológica militar, «se vuelve loco», mata al sargento instructor y luego se suicida; la identificación radical e inmediata con la máquina superyoica fantasmática conduce necesariamente a un mortífero *passage à l'acte.* La segunda parte de la película, la principal, acaba con una escena en la que un soldado (Matthew Modine) que, a lo largo de la película, ha mostrado una especie de irónica «distancia humana» respecto de la máquina militar (en su casco, la inscripción «Nacido para matar» se acompaña del signo de la paz, etc.; en suma, ¡parece recién salido de *MASH!*) mata a una francotiradora herida del Vietcong. Él es el único en el que la interpelación del Otro militar ha surtido pleno efecto; él es el sujeto militar plenamente constituido.

La lección, en consecuencia, resulta evidente: la identificación ideológica acaba dominándonos precisamente cuando nos empeñamos en pensar que no nos identificamos completamente con ella, que tras ella se oculta un ser humano con valores. «No todo es ideología: tras la máscara ideológica, soy un ser humano»: aquí tenemos la *forma consumada de la ideología,* de su «eficiencia práctica». Un examen detenido revela inevitablemente que ni siquiera en la construcción ideológica más «totalitaria» todo es «ideología» (en el sentido popular de «legitimación políticamente instrumentalizada de las relaciones de poder»): en toda construcción ideológica hay algo así como un núcleo «transideológico», ya que, si una ideología pretende ser eficaz y «adueñarse» efectivamente de los individuos, *ha de* emplear y manipular algún tipo de visión «transideológica» imposible de reducir a la condición de simple instrumento destinado a legitimar las pretensiones del poder (ideas y sentimientos de solidaridad, justicia, pertenencia a una comunidad, etc.). ¿Acaso esta especie de visión «auténtica» no resulta incluso discernible en el nazismo (la idea de la profunda solidaridad que asegura la «comunidad del pueblo»), por no mencionar el estalinismo? Por tanto, lo crucial no es que no exista ideología que carezca de un núcleo transideológico «auténtico», sino que *solo la referencia a ese núcleo transideológico hace que la ideología resulte «factible».*

Hitler, en uno de los discursos que dirigió al multitudinario público nazi congregado en Núremberg, hizo una observación autorreferencial sobre cómo iba a juzgarse aquel encuentro: un observador externo, incapaz de sentir la «grandeza interior» del movimiento nazi, solo vería el despliegue externo de una fuerza política y militar, pero para nosotros, miembros del movimiento que vivimos y respiramos en él, constituye algo infinitamente más importante: la manifestación del vínculo interior que nos une… Aquí tenemos una nueva referencia al núcleo extraideológico. La ópera de Wagner que más le gustaba a Hitler no era ni la proalemana *Meistersinger* ni *Lohengrin,* con su llamada a las armas para defender Alemania de las hordas orien-

tales, sino *Tristan,* con su inclinación a abandonar el Día (la vida diaria de obligaciones, honores y deudas simbólicas) y sumergirse en la Noche para abrazar, arrobados, la propia muerte. Esta «suspensión estética de la política» (para parafrasear a Kierkegaard) estaba en el meollo del trasfondo fantasmático de la actitud nazi: lo que ahí estaba en juego era «algo más que política»: una experiencia extática y esteticizada de la comunidad[23]. Así pues, paradójicamente, el ingrediente más peligroso del nazismo no es su «absoluta politización» de toda la vida social sino, al contrario, la suspensión de lo político mediante la referencia a un núcleo extraideológico, mucho más marcado que el promovido por el orden político democrático «normal». Quizás ahí estribe el problema de la pregunta planteada por Judith Butler:

> ¿Es que la politización necesita siempre superar la *des*identificación? ¿Qué posibilidades hay de politizar la *des*identificación, esa experiencia de *desconocimiento,* esa incómoda sensación de hallarse bajo el influjo de algo a lo que uno pertenece y, al mismo tiempo, no pertenece?[24].

¿Acaso la actitud de los protagonistas de *MASH* no es la de una *desidentificación* activa? Desde luego, cabe argumentar que *esa* desidentificación es completamente distinta a la de la paródica subversión-imitación lésbica de los códigos femeninos, lo que no obsta para que la diferencia se dé entre dos modos de desidentificación, no entre la identificación y su subversión. Por ese motivo, un constructo ideológico puede quedar socavado por una identificación excesivamente literal con él; para que aquel cumpla su función, necesita que se mantenga una mínima distancia respecto de sus normas explícitas. ¿Acaso *Las aventuras del valeroso soldado Schwejk,* de Jaroslav Hašek, en la que el protagonista causa estragos por donde pasa al cumplir las órdenes de sus superiores con excesivo celo y de modo demasiado literal, no constituye un caso ejemplar de subversión por medio de la identificación? La conclusión que cabe extraer inevitablemente de esta paradoja es que la característica en la que se cimenta efectivamente la identificación, el famoso *einziger Zug* freudiano-lacania-

[23] Por ese motivo es también erróneo despreciar los rituales nazis por su «falta de autenticidad» y por ser una mera imitación de los rituales sagrados paganos. En realidad, el nazismo lleva a cabo el «retorno de lo reprimido» por el cristianismo, de la lógica pagana de la «ofrenda a los dioses oscuros»: «Ese es el drama del nazismo: re-presentar las formas más monstruosas y supuestamente superadas del holocausto» (J. Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis,* Nueva York, Norton, 1978, p. 275 [ed. cast.: *El seminario, libro 11,* trad. de J. L. Delmont-Mauri y J. Sucre, Paidós, Buenos Aires, 1987]). Dicho de otro modo, quienes deploran la pérdida de la auténtica relación «primitiva» con lo Sagrado en nuestra civilización occidental «racionalista» y «utilitarista» no tienen derecho alguno a indignarse ante los rituales nazis…

[24] J. Butler, *Bodies that Matter,* Nueva York, Routledge, 1994, p. 219.

no, el rasgo unario, no es la más obvia, el gran distintivo «oficial», sino una característica discreta, incluso la de *marcar distancias* con ese mismo distintivo. Cuando una lesbiana imita-parodia-repite-subvierte el código femenino establecido, ¿no afirma con ello a un nivel «más profundo» su «verdadera» identidad homosexual, necesitada de esa actitud irónica-subversora-parodiadora? Hallamos otro ejemplo de esa misma lógica en el «líder al que se descubre con los pantalones bajados»: la solidaridad del grupo queda reforzada por la negativa de todos los miembros a reconocer la desgracia que ha puesto al descubierto la impotencia o el yerro del líder; una mentira compartida une a un grupo infinitamente más que la verdad. Cuando, en un departamento universitario, los miembros del círculo íntimo de un profesor famoso se dan cuenta de que éste tiene algún defecto (es adicto a las drogas, cleptómano, perverso masoquista o le ha robado una idea brillante a un estudiante, etc.), el propio conocimiento del defecto –acompañado por la disposición a repudiar ese conocimiento– es la auténtica característica identificativa que mantiene unido al grupo… (La trampa estriba, por supuesto, en que el sujeto fascinado por la figura carismática de un líder es necesariamente víctima de algo así como una ilusión perspectiva: [mal]interpreta el «a causa de» como si fuera un «a pesar de», es decir, desde su punto de vista subjetivo, adora al líder *a pesar de* la señal de su debilidad, no a causa de ella.)

Los duelistas, la extraordinaria primera película de Ridley Scott como director (basada en un relato breve de Joseph Conrad), muestra la lucha que libran, a lo largo de toda su vida, dos soldados de alto rango, aristócrata el uno, aspirante a oficial surgido de la clase media el otro. Lo que les mantiene separados de por vida es la actitud que uno y otro adoptan ante el código de honor de la clase alta: el aspirante a oficial se rige tenazmente por él y, en consecuencia, da la impresión de ser un tipo absolutamente ridículo; su trasunto, el aristócrata, quebranta constantemente las reglas explícitas del código de los oficiales y, en consecuencia, afirma su superioridad social. El problema de las clases medias que aspiran a progresar en la escala social es que malinterpretan la verdadera causa de su fracaso: piensan que hay algo que se les escapa, alguna regla oculta, y, en consecuencia, se sienten obligadas a seguir todas las reglas a rajatabla, sin comprender que la X misteriosa que señala la auténtica superioridad social no puede reducirse a ninguna característica simbólica positiva. De nuevo nos encontramos con el objeto *a:* cuando nos hallamos ante dos conductas que no se diferencian entre sí por ninguna característica simbólica específica, sino por aquello inconfundible que distingue a la auténtica superioridad social de su burda imitación, sucede que esa insondable X, el *je ne sais quoi* en el que radica esa diferencia –en suma, el objeto que marca la diferencia allí donde no cabe establecer ninguna diferencia concreta– es precisamente el objeto *a,* el insondable objeto-causa del deseo.

Cuando el gobierno de Clinton logró salir del atolladero en que se encontraba el asunto de los homosexuales en el ejército estadounidense mediante una solución de compromiso («¡No pregunte, no lo diga!»: a los soldados no se les pregunta si son homosexuales, de modo que no se ven obligados a mentir y negarlo, aunque, oficialmente, no puedan formar parte del ejército; se los tolera en la medida en que no manifiestan públicamente su orientación sexual y no hacen proselitismo de ella), esta medida oportunista fue lógicamente criticada por respaldar la homofobia: aunque no refuerce la prohibición directa de la homosexualidad, la amenaza potencial que supone dicha prohibición y que obliga a los homosexuales a vivir su sexualidad en secreto afecta a su categoría social. Dicho de otro modo, esa solución contribuía a convertir explícitamente la hipocresía en principio social, a semejanza de la actitud ante la prostitución que existe en los países de tradición católica: si fingimos que en el ejército no hay homosexuales, es como si en realidad no existieran (para el gran Otro). Hay que tolerar a los homosexuales, siempre y cuando estos acepten la censura de su identidad.

El concepto de censura en el que se basa esta crítica, con su trasfondo foucaultiano de un poder que, mediante el propio acto de la censura y otras formas de exclusión, produce el exceso que trata de contener y dominar, está, en cierto sentido, perfectamente justificado; sin embargo, por otra parte parece que ignore algo esencial: que la censura no solo afecta a la categoría de la fuerza subversiva o marginal que el discurso del poder trata de dominar, sino que, además, en un sentido mucho más radical, escinde el propio discurso del poder desde dentro. Llegados a este punto, cabe plantearse una pregunta ingenua pero crucial: ¿por qué la comunidad militar se niega tan encarnizadamente a aceptar de manera pública a homosexuales en sus filas? Solo hay una respuesta posible: no porque la homosexualidad suponga una amenaza para la supuesta economía libidinal «fálica y patriarcal» de la comunidad militar, sino, al contrario, porque la economía libidinal de la comunidad militar se basa en una homosexualidad frustrada/repudiada, que constituye el elemento primordial de los vínculos de virilidad que unen a los soldados.

Por hablar de mi propia experiencia, recuerdo que el antiguo Ejército Popular Yugoslavo era extremadamente homofóbico (cuando se descubría que alguien tenía inclinaciones homosexuales, se lo convertía inmediatamente en un paria, se lo trataba como si no fuera un ser humano y, por último, se lo expulsaba oficialmente del ejército), pero que, al mismo tiempo, la atmósfera de la vida militar cotidiana estaba impregnada en grado sumo por insinuaciones homosexuales. Por ejemplo, cuando los soldados hacían cola para comer, una broma ordinaria que gozaba de gran éxito era meter un dedo en el culo de la persona que uno tenía delante y retirarlo a todo prisa, de modo que, cuando la persona en cuestión, sorprendida, se giraba, no sabía cuál de todos aquellos soldados que lucían una sonrisa estúpida y obscena era el bromista. En

mi unidad, los soldados no se saludaban unos a otros con un simple «¡Hola!», sino que se decían «¡Chúpame la polla!» (*«Puši kurac!»,* en serbocroata); la fórmula resultaba tan corriente que había perdido toda connotación sexual obscena y se pronunciaba de una forma completamente neutral, como muestra de educación.

Hasta las bromas pesadas de los soldados (a veces, extremadamente complejas), estaban impregnadas de referencias a la homosexualidad. En cierta ocasión, al entrar en los grandes barracones en los que dormíamos, presencié una escena extraña: tres soldados sujetaban firmemente la cabeza de otro contra una almohada, mientras un cuarto soldado, usando su pene medio erecto como si fuera un palo, golpeaba la frente del soldado cuya cabeza estaba sujeta contra la almohada. Para explicar este extraño ritual, hay que recurrir a diversas referencias lingüísticas y desplazamientos, dignos del famoso caso de Freud sobre el olvido del nombre de Signorelli. En serbocroata, la palabra común para referirse a los testículos no es «pelotas», sino «huevos» (se dice: «¡Te voy a arrancar los huevos!», no «las pelotas»). Además, a los «huevos fritos» se los llama «huevos a la vista». Esas peculiaridades constituyen la base de un chiste serbocroata bastante conocido: «¿Cómo se hacen unos huevos a la vista? ¡Poniendo la polla sobre la frente!» La combinación de todos estos elementos explica la escena que presencié en los barracones: tras una cena especialmente insípida, que la mayoría de los soldados se dejó a medias, el infeliz al que estaban gastando aquella broma pesada se había quejado a voz en grito, mientras estaba tumbado en la cama, de que tenía mucha hambre y de que no le importaría comerse algo sencillo, por ejemplo un par de huevos a la vista; sus compañeros no dejaron pasar aquella oportunidad y le hicieron unos «huevos a la vista», poniéndole una polla encima de la frente.

Lo que cabe destacar de todo esto es que la delicada coexistencia de una homofobia extrema y violenta con una economía libidinal homosexual frustrada –es decir, no reconocida públicamente, «subterránea»– pone de relieve que el discurso de la comunidad militar solo se mantiene en pie mediante la censura de su propia base libidinal. En un sentido un poco distinto, lo mismo cabe decir de las novatadas (la paliza y humillación de los *marines* estadounidenses a manos de sus compañeros más veteranos, que, por ejemplo, clavan directamente las insignias en el pecho desnudo del novato, etc.): cuando tales prácticas salieron a la luz pública (alguien las grabó en vídeo sin que nadie se enterara y luego se encargó de que las imágenes llegaran al gran público) causaron una tremenda indignación, pero no por la novatada en sí (todo el mundo sabía que esas cosas pasaban), sino porque esta se hiciera pública.

¿Acaso fuera de los confines de la vida militar no encontramos un mecanismo análogo de autocensura en el populismo conservador contemporáneo, con sus connotaciones sexistas y racistas? Recordemos las campañas electorales de Jesse Helms, en las que no se reconoce públicamente mensaje sexista o racista alguno (de puertas

para afuera, hasta se los repudia contundentemente), pero se los difunde «entre líneas», mediante sobreentendidos y alusiones en clave. Lo que cabe destacar es que este tipo de autocensura (por la que no se admite abiertamente aquello mismo que se está diciendo) resulta necesaria si, en las actuales condiciones ideológicas, el discurso de Helms pretende ser eficaz: si afirmara directamente y de manera pública sus prejuicios racistas, se volvería inaceptable para el régimen discursivo político predominante; si prescindiera de la autocensura que le lleva a disfrazar su mensaje racista, pondría en peligro el apoyo del cuerpo electoral al que se dirige. El discurso político populista conservador es un ejemplo excelente de un discurso del poder cuya eficiencia depende del mecanismo de la autocensura: se basa en un mecanismo que solo resulta eficaz en la medida en que se lo mantiene censurado. Contra la imagen, omnipresente en la crítica cultural, de una práctica o un discurso radical y subversivo que estaría «censurado» por el poder, entran ganas de afirmar que hoy en día, como nunca hasta ahora, el mecanismo de la censura interviene sobre todo para mejorar la eficiencia del propio discurso del poder.

A este respecto, hay que evitar la tentación de recurrir a la vieja idea izquierdista según la cual «es mejor vérselas con un enemigo que admita abiertamente sus prejuicios (racistas, homofóbicos…) que con esa actitud hipócrita de los que denuncian públicamente aquello que en realidad aceptan en privado». De lo contrario, se comete el grave error de minusvalorar la importancia político-ideológica de guardar las *apariencias:* una apariencia no es nunca «solo una apariencia», sino que afecta profundamente a la posición sociosimbólica *real* de aquellos que participan de ella. Si el discurso político-ideológico dominante considerase aceptables las actitudes racistas, el equilibrio de toda la hegemonía ideológica quedaría trastocado. Probablemente fuera eso lo que Alain Badiou tenía en mente cuando[25] dijo irónicamente que su obra era una búsqueda del «buen terror». Hoy en día, ante la aparición de una nueva oleada de racismo y de sexismo, la estrategia debería consistir en *hacer que no se pudieran proferir tales enunciados,* de modo que cualquiera que recurriese a ellos quedara automáticamente descalificado (como sucede en nuestra época con aquellos que hablan bien del fascismo). Habría que *negarse* categóricamente a debatir sobre «cuánta gente murió de verdad en Auschwitz», sobre cuáles son «los aspectos positivos de la esclavitud», «la necesidad de recortar los derechos colectivos de los trabajadores», etc.; en lo que a esto respecta, habría que adoptar una posición descaradamente «dogmática» y «terrorista»: esas cosas *no* pueden ser objeto de «debate democrático, racional y abierto»[26].

---

[25] En una reciente conversación privada.

[26] Hacia finales de 1996, el presidente de Croacia, Tudjman, y su círculo de asesores, sostenían la existencia de un «conspiración judeomasónica contra Croacia», denunciaban la connivencia de funda-

Ahora estamos en condiciones de acabar de distinguir la interconexión foucaultiana entre poder y resistencia, por un lado, y nuestra idea de «transgresión intrínseca», por otro. Permítasenos empezar con la matriz de las posibles relaciones entre ley y transgresión. La más elemental es la mera relación de exterioridad, de oposición exterior, en la que la transgresión se opone directamente al poder legal y supone una amenaza para él. El siguiente paso consiste en afirmar que la transgresión pivota en torno al límite que traspasa: sin ley no hay transgresión; la transgresión necesita un límite para afirmarse. Por supuesto, Foucault, en el primer volumen de la *Historia de la sexualidad,* rechaza ambas hipótesis y sostiene el carácter absolutamente inmanente de la resistencia al poder. Sin embargo, lo que la «transgresión intrínseca» pone de manifiesto no es solo que la resistencia sea inmanente al poder y que poder y contrapoder se engendren mutuamente; no solo es que el propio poder engendre un exceso de resistencia que ya no puede dominar, ni que –en el caso de la sexualidad– la «represión» disciplinaria de una investidura libidinal erotice el propio acto represivo, como en el caso del neurótico obsesivo que obtiene satisfacción libidinal de los rituales compulsivos destinados a mantener el goce traumático a raya.

Hay que radicalizar el último argumento: el propio constructo del poder está escindido en su interior pues para reproducirse e incluir a su Otro ha de apoyarse en el exceso extrínseco que le sirve de base. Cabe expresar la misma idea recurriendo al lenguaje hegeliano de la identidad especulativa: el poder es siempre ya su propia transgresión; si pretende ser eficaz, ha de apoyarse en algo así como un suplemento obsceno. Por ello, no basta con afirmar, siguiendo a Foucault, que el poder está inextricablemente ligado al contrapoder, que lo engendra y a su vez esté condicionado por él: conforme a una lógica autorreflexiva, la escisión afecta también al propio constructo del poder, lo escinde desde dentro, de modo que el acto de autocensura es consubstancial al ejercicio del poder. Además, no basta con afirmar que la «represión» de un contenido libidinal determinado erotiza retroactivamente el propio acto de la «represión»: esa «erotización» del poder no es un efecto secundario de su manifestación en ese objeto, sino su fundamento repudiado, su «crimen constitutivo», el acto fundador que ha de quedar en la sombra para que el funcionamiento del poder sea eficaz. Lo que se trasluce en el tipo de instrucción militar que presenta la primera parte de *La chaqueta metálica,* por ejemplo, no es una erotización secundaria del procedimiento

ciones y organismos occidentales (Amnistía Internacional, Soros) con los enemigos de Croacia (en la lista incluían a la BBC y a Voice of America), alertaban de la entrada de elementos subversivos a sueldo en todos los rincones de la vida pública y cultural croata (por cierto, la lista de enemigos era la misma que hacía veinte años, cuando el antiguo régimen comunista alertaba de la guerra ideológica subversiva iniciada por Occidente). La «regresión» político-ideológica puede juzgarse por la medida en que tales afirmaciones resultan aceptables en el discurso público.

disciplinario que produce sujetos militares, sino el suplemento obsceno constitutivo de este procedimiento, que lo vuelve eficaz. Judith Butler[27] ofrece un ejemplo perfecto de esto mismo valiéndose, como antes hemos hecho nosotros, de Jesse Helms, cuya redacción del texto de la ley contra la pornografía pone de relieve una fantasía muy concreta –un hombre mayor que mantiene relaciones sexuales de carácter sadomasoquista con otro más joven, probablemente un niño–, que deja traslucir el deseo sexual perverso del propio redactor de la ley. De este modo muestra Helms, involuntariamente, el obsceno fundamento libidinal de su propia cruzada contra la pornografía.

7. La pura formalidad

¿Cuál es la influencia recíproca entre el texto público y su base fantasmática? ¿Cuál es su punto de intersección? Bertolt Brecht dio elocuente respuesta a esta pregunta en sus «obras didácticas», sobre todo en *Jasager,* en la que al joven protagonista se le pide que dé su consentimiento a lo que, pase lo que pase, será su destino (ser arrojado al valle). Como le explica su maestro, es costumbre preguntar a la víctima si acepta su destino y que esta diga que sí… La pertenencia a una sociedad determinada entraña una paradoja: al sujeto se le ordena abrazar libremente, como resultado de su propia elección, lo que ya le ha venido impuesto sin tener en cuenta su voluntad (todos *debemos* amar a nuestro país, a nuestros padres…). La paradoja de desear (elegir libremente) lo inevitable, de fingir (mantener las apariencias de) que tal cosa entraña una libre elección, aunque en realidad no sea así, es estrictamente correlativa a la idea de una formalidad puramente simbólica, de una formalidad –un ofrecimiento– que se hace para que se lo rechace: lo que la pura formalidad ofrece es la oportunidad de elegir lo imposible, lo que, inevitablemente, *no* va a suceder (en el caso de Brecht, que la expedición dé media vuelta llevándose consigo al muchacho, en lugar de deshacerse de él arrojándolo al valle). ¿Acaso no encontramos algo parecido en la vida cotidiana? En *Oración por Owen,* de John Irving, después de que el pequeño Owen mate por accidente a la madre de John (su mejor amigo, el narrador), Owen se queda, como es natural, tremendamente afectado; para mostrar su pesar, le entrega discretamente a John su posesión más preciada, su colección completa de fotos en color de estrellas del béisbol, pero Dan, el escrupuloso padrastro de John, le dice a este que lo correcto es devolver el regalo.

Permítasenos imaginar una situación más apegada a la realidad. Cuando, tras luchar encarnizadamente con mi mejor amigo por un ascenso, gano yo, lo correcto es decirle que voy a rechazar el puesto para que se lo den a él, y lo correcto es que él

[27] Véase J. Butler, «The Force of Fantasy», *Differences* 2, 2, 1990.

rechace mi ofrecimiento: así, quizá, nuestra amistad no se eche a perder… Aquí tenemos un ejemplo de intercambio simbólico en estado puro: se hace un gesto para que el otro lo rechace; lo crucial, lo «mágico» del intercambio simbólico es que, aunque al final estemos como al principio, el resultado total de la operación no es cero ya que ambas partes se benefician claramente de un pacto de solidaridad. Desde luego, el problema es el siguiente: ¿qué ocurre si la persona a quien hago el ofrecimiento que ha de rechazar lo acepta? ¿Qué sucede si, tras perder en la competición, acepto la propuesta de mi amigo y acepto el trabajo en su lugar? El resultado sería catastrófico y entrañaría la desintegración de la apariencia (de libertad) propia del orden social; ahora bien, como, en ese sentido, puede decirse que las cosas son lo que parecen ser, la desintegración de la apariencia equivale a la desintegración de la propia sustancia social, a la disolución del vínculo social.

La necesidad de que el orden simbólico público cuente con un soporte fantasmático (materializado en las llamadas reglas no escritas) pone de relieve la vulnerabilidad del sistema: este ha de permitir posibilidades de elección por las que nunca debe optarse, pues, de hacerlo, el sistema se vendría abajo; la función de las reglas no escritas consiste, precisamente, en impedir que se lleven a cabo esas elecciones, permitidas formalmente por el sistema. En la Unión Soviética de la década de 1930 y 1940 –por poner el ejemplo más extremo– no solo estaba prohibido criticar a Stalin, sino que *acaso estaba aún más prohibido pregonar la propia prohibición,* afirmar públicamente que estaba prohibido criticar a Stalin. El sistema *necesitaba* guardar la *apariencia* de que se podía criticar a Stalin, la *apariencia* de que la ausencia de crítica (que no hubiera movimiento o partido de oposición alguno, que el partido obtuviera el 99,99 por ciento de los votos en las elecciones…) demostraba simplemente que Stalin era, en efecto, el mejor y que (casi) siempre tenía razón. Para decirlo con Hegel, esta apariencia, *en cuanto* apariencia, resultaba esencial.

Cabe expresar la misma idea de otra forma: el papel paradójico de las reglas no escritas consiste en que, frente a la ley pública y explícita, resultan, al mismo tiempo, *transgresoras* (quebrantan reglas sociales explícitas) *y más coercitivas* (son reglas adicionales que restringen las posibilidades de elección, al prohibir que se opte por posibilidades permitidas –e incluso garantizadas– por la ley pública). Cuando, a finales del siglo XVIII, se proclamaron los derechos humanos universales, su universalidad, por supuesto, ocultaba los privilegios que se concedían a los propietarios blancos; sin embargo, en lugar de manifestar abiertamente esa limitación, se la disfrazó mediante cláusulas suplementarias aparentemente tautológicas, como «todos los seres humanos tienen derechos *en la medida en que sean verdaderamente racionales y libres*», lo que, implícitamente, excluía a los enfermos mentales, los «salvajes», los delincuentes, los niños, las mujeres… La fantasía se refiere justamente a ese marco no escrito que nos indica cómo hay que entender la letra de la ley. Es fácil observar que, hoy en día, en la

época ilustrada de los derechos humanos, el racismo y el sexismo se reproducen sobre todo en el plano de las reglas fantasmáticas no escritas, que sostienen y dan impulso a las proclamas ideológicas universales. La lección que cabe extraer es que –al menos en ciertas ocasiones– lo verdaderamente subversivo no es hacer caso omiso de la letra explícita de la ley en nombre de las fantasías que subyacen a ella, sino *atenerse a dicha letra para ir en contra de la fantasía en la que se cimenta*[28]. Dicho de otro modo, el acto de interpretar la pura formalidad (la proposición que debe ser rechazada) de forma literal –el acto de considerar la elección forzosa como una verdadera elección– es, quizá, una de las formas de poner en práctica lo que Lacan denomina «atravesar la fantasía»: al realizar ese acto, el sujeto deja en suspenso el marco fantasmático de las reglas no escritas que le dicen cómo elegir libremente. No es de extrañar que las consecuencias de ese acto resulten hasta tal punto catastróficas.

En consecuencia, es crucial no perder de vista que la fantasía presenta, dentro de un espacio ideológico determinado, una radical ambigüedad. La fantasía trabaja en un doble sentido, *pone límites al abanico de posibilidades* (la fantasía proporciona y sostiene la estructura de la elección forzada, nos dice lo que tenemos que elegir si queremos conservar la libertad de elección, es decir, salva la distancia entre el marco simbólico formal de posibilidades y la realidad social, impidiendo la elección de aquella posibilidad que, permitida formalmente, no se puede adoptar, so pena de arruinar el sistema) y, al mismo tiempo, *mantiene la falsa apertura,* la idea de que la posibilidad excluida podía haber sido la elegida y de que, si tal cosa no ha sucedido, ha sido solo a causa de circunstancias contingentes, como se muestra en *El discreto encanto de la burguesía,* de Luis Buñuel, en la que, aunque tres parejas de clase alta tratan una y otra vez de cenar juntas, siempre ocurre algo que lo impide (confunden la fecha de la cena, la policía irrumpe en busca de drogas, etc.). En esta película, el papel del marco fantasmático consiste justamente en sostener la (mala) interpretación de que las tres parejas *podrían* haber cenado juntas, tal como habían previsto, y de que lo único que se lo ha impedido ha sido un cúmulo de circunstancias desafor-

---

[28] En la Eslovenia de la década de 1970 (todavía comunista) hubo un famoso escándalo político conocido como «el caso de los veinticinco delegados». Los desafortunados veinticinco «delegados» (palabra del lenguaje burocrático acuñada por los propios miembros de la Asamblea Nacional) propusieron como candidato para ocupar uno de los dos puestos reservados a miembros eslovenos en la Presidencia Yugoslava colectiva a una tercera persona, aparte de los dos candidatos «oficiales», lo que obligaba a los electores a elegir a dos de los tres; con ello no quebrantaban regla alguna, su acto respetaba todas las reglas formales y la persona a la que proponían era absolutamente fiel al aparato del partido, pero el poder no pudo soportar el trauma de que se propusiera un tercer nombre *al margen de las reglas no escritas que regían la elección de los candidatos.* De modo que, nada más producirse el «caso», en todos los medios de comunicación se inició una violenta campaña contra los desafortunados veinticinco «delegados», acusados de «formalismo pseudodemocrático», actividades antisocialistas, etc. Todos se vieron obligados a dimitir.

tunadas. Lo que se oculta es que tal cúmulo de circunstancias ha sucedido de modo necesario, con lo que la posibilidad de celebrar la cena estaba, digamos, excluida por la propia estructura del universo.

Lo que sostiene al deseo histérico (es decir, al deseo *tout court*) es el vacío de la alteridad posible, la falta de aceptación de la clausura definitiva, la vana esperanza de que lo Otro nos espera al doblar la esquina. En mi caso, siempre me preocupa no llegar a tiempo para descolgar el teléfono; cuando suena, siempre espero que sea *la* llamada y siempre me quedo defraudado al oír la voz de la persona que en realidad me llama, sea quien sea. No hay ninguna característica o contenido concretos que sirvan para distinguir esa Llamada (una persona amada que me prometa favores sexuales, un contrato que suponga mucho dinero o cualquier otra cosa): representa la alteridad pura, vacía. «Atravesar la fantasía» entraña justamente aceptar el trauma de la clausura radical: no hay apertura alguna, la contingencia es necesaria en cuanto tal… Si no se pierde de vista que nuestra capacidad de desear se apoya en la estructura paradójica de la elección forzosa (estructura que es también la del gesto simbólico vacío por el que se hace un ofrecimiento para que se lo rechace; la de la distancia entre el tejido simbólico explícito que garantiza la elección y el suplemento obsceno fantasmático que la excluye; la del hiato entre el espacio simbólico público en que habita el sujeto y el núcleo fantasmático de su ser), se puede apreciar el carácter radical del acto de «atravesar la fantasía». Ese acto hace que cese la distancia, que quede en suspenso la estructura de la elección forzada, que se acepte de una vez por todas la clausura del ser, que se termine el juego histérico del: «Te ofrezco X (la oportunidad de abandonar nuestra comunidad) a condición de que lo rechaces». Cuando vamos más allá del deseo –es decir, cuando vamos más allá de la fantasía que sostiene al deseo– entramos en el extraño ámbito de la *pulsión,* de la pulsación circular cerrada que encuentra satisfacción en la repetición infinita del mismo gesto fallido.

La pulsión como «eterno retorno de lo mismo»

El concepto freudiano de *pulsión* es otra forma de nombrar la *clausura ontológica radical.* ¿Acaso en la famosa «Canción ebria» de la cuarta parte del *Zaratustra* de Nietzsche («Profundo es el mundo, /más profundo de lo que el día puede llegar a saber. / Profundo es su pesar, / Pero el placer puede ser más profundo que el dolor: / La aflicción proclama: ¡Vamos! ¡Adelante! /Pero el placer solo desea eternidad, / ¡profunda, honda eternidad!»)[29] no se expresa perfectamente el excesivo placer-en-el-dolor que

[29] F. Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra,* Buffalo, NY, Prometheus Books, 1993, p. 338 [ed. cast.: *Así habló Zaratustra,* trad. de A. Sánchez, Madrid, Alianza, 2009].

aparece en el último periodo de la obra de Lacan como modo de rehabilitar la pulsión? Cabe oponer esta «eternidad» nietzscheana al ser-para-la-muerte: se trata de la eternidad de la pulsión frente a la finitud del deseo. Por consiguiente, el «¡Sí!» del «eterno retorno de lo mismo» aspira a la misma cosa que el *«Encore!»* de Lacan («¡Otra vez!»; el propio Nietzsche afirma, en la estrofa precedente, que «el nombre de / esta canción / es: "Una vez más"»), lo que (también) cabe interpretarse como una evocación del proverbial «¡Otra vez!» de la mujer durante el acto sexual, que significa *otra vez lo mismo,* la plena aceptación del propio dolor como algo intrínseco al exceso de placer que es el *goce.* En consecuencia, el «eterno retorno de lo mismo» ya no entraña la Voluntad de Poder (por lo menos, no en el sentido en que suele interpretarse ese concepto): más bien, indica la actitud de respaldar activamente la confrontación pasiva con el objeto *a* para así dejar de depender de la pantalla de la fantasía, que desempeña un papel mediador. En ese preciso sentido, el «eterno retorno de lo mismo» representa el momento en que el sujeto «atraviesa la fantasía».

De acuerdo con la *doxa,* la fantasía representa el momento de la clausura: la fantasía es la pantalla por medio de la cual el sujeto evita la radical apertura del enigma del deseo del Otro. Por tanto, ¿«atravesar la fantasía» no equivale a enfrentarse a la apertura, al abismo del deseo impenetrable del Otro? Ahora bien, ¿qué ocurre si las cosas se vuelven completamente del revés? ¿Qué sucede si es la propia fantasía la que, en la medida en que llena el vacío del deseo del Otro, sostiene la (falsa) apertura, la idea de que existe una alteridad radical que hace que nuestro universo no esté completo? Y, en consecuencia, ¿qué pasa si el acto de «atravesar la fantasía» entraña la aceptación de una clausura ontológica radical? Lo insoportable del «eterno retorno de lo mismo» –el nombre que da Nietzsche a la dimensión crucial de la *pulsión*– radica en la *clausura* radical que entraña: respaldar y aceptar plenamente el «eterno retorno de lo mismo» supone renunciar a toda apertura y a toda creencia en la alteridad mesiánica: en lo que a esto respecta, Lacan, en los años finales de su enseñanza, se aparta del concepto «deconstructivo» de espectralidad, de la problemática planteada por Derrida y Levinas de la grieta o dislocación ontológica (lo que está «fuera de sus goznes»), de la idea de que el universo todavía no está plenamente constituido desde un punto de vista ontológico. En consecuencia, cabe oponer la clausura radical de la pulsión «eterna» a la apertura que entraña la finitud/temporalidad del sujeto que desea.

Por supuesto, esta clausura del deseo no debe confundirse con el ámbito de los instintos corporales, animales y presimbólicos; en lo que atañe a esto, hay que prestar suma atención a la disonancia constitutiva y primordial entre pulsión y cuerpo: la pulsión, eterna «muerta viviente», trastorna el ritmo instintivo del cuerpo. Por eso la pulsión, en cuanto tal, es pulsión de muerte: representa un impulso incondicional que hace caso omiso de las necesidades propias del cuerpo vivo y se limita a apoyarse

en él. Es como si alguna parte del cuerpo, determinado órgano se sublimase, se desligase de su contexto corporal, se elevase a la dignidad de la Cosa y, en consecuencia, quedara atrapado en un ciclo infinitamente repetitivo, que girase interminablemente alrededor del vacío de su imposibilidad estructural. Es como si no estuviéramos hechos para encajar en nuestros cuerpos: la pulsión exige otro cuerpo, el de un «muerto viviente». En el poema «El corazón incorrupto», escrito por France Prešeren, autor eslavo de la época romántica, aparece perfectamente plasmado el objeto parcial de la pulsión que es la *libido:* algunos años después de la muerte del poeta, hay que exhumar su cadáver por algún motivo legal; todo sus restos están en estado de putrefacción, excepto el corazón, que sigue lleno de sangre y palpita a un ritmo desenfrenado. El órgano que resiste a la muerte y sigue su propio camino representa la insistencia ciega: es la propia pulsión, ubicada más allá del ciclo de generación y corrupción. A uno le asalta la tentación de darle al poema el subtítulo de «Prešeren con tintes de Stephen King»: ¿acaso la resistencia a la muerte de un órgano parcial no es uno de los motivos arquetípicos de los relatos de terror? ¿Acaso no señala el punto en el que la poesía más sublime se superpone al terror más repulsivo?

Quizá suceda que Nietzsche, en su elogio del cuerpo, minusvalore –e incluso pase por alto– la distancia insalvable que hay entre el cuerpo orgánico y el ritmo eterno y desenfrenado de la pulsión a la que se pueden someter sus órganos, «objetos parciales». En lo que a esto respecta, cabe decir que la pulsión es «metafísica», no porque esté más allá del ámbito de lo físico, sino porque entraña una materialidad que va más allá (o mejor, que está debajo) de la materialidad localizada en (aquello que experimentamos como) la realidad espaciotemporal. Dicho de otro modo, el Otro primordial de nuestra realidad corporal espaciotemporal no es Espíritu, sino otra materialidad «sublime». Quizás el arte moderno proporcione el ejemplo más elocuente de esa otra materialidad. Cuando los artistas de vanguardia hablan de lo Espiritual en la pintura (Kandinski) o en la música (Schönberg), la dimensión «espiritual» que evocan apunta a la «espiritualización» (o, más bien, «espectralización») de la Materia (el color y la forma, el sonido) en cuanto tal, *aparte* de su referencia al significado. Permítasenos recordar el «carácter macizo» de las extensas manchas que «constituyen» los cielos amarillos de las últimas obras de Van Gogh o el agua o la hierba de Munch: ese extraño «carácter macizo» no pertenece ni a la materialidad de las manchas de color ni a la de los objetos descritos, sino que existe, por así decirlo, en una especie de ámbito espectral intermedio, al que Schelling denominó *geistige Körperlichkeit.* Desde un punto de vista lacaniano, resulta fácil determinar que esta «corporalidad espiritual» es el goce materializado, «goce hecho carne»[30].

---

[30] El peso material de las pinturas de Van Gogh permite establecer la diferencia entre pintura moderna y pintura tradicional: en la pintura tradicional, la mancha tiene un carácter limitado y se localiza

Fantasía, deseo, pulsión

El deseo surge cuando la pulsión queda atrapada en la telaraña de la ley/prohibición, en el círculo vicioso en el que «es preciso que el goce sea rechazado para que se lo pueda alcanzar en la escala invertida de la ley del deseo»[31]. La fantasía es la narración de esa pérdida primordial, en la medida en que escenifica la elaboración de esa renuncia, el surgimiento de la ley. En este sentido, *la fantasía es la propia pantalla que separa al deseo de la pulsión:* cuenta la historia que permite que el sujeto confunda el vacío en torno al cual gira el deseo con la pérdida primordial constitutiva del deseo. Dicho de otro modo, la fantasía proporciona una *base lógica* para el atolladero intrínseco del deseo: organiza la escena en la que el goce del que estamos privados se concentra en el Otro que nos lo ha robado. En la fantasía ideológica antisemita, el antagonismo social se explica por medio de la figura de un agente secreto, el judío, que nos roba el goce social (acumulando beneficios, seduciendo a nuestras mujeres…)[32]. Al «atravesar la fantasía», nos encontramos con que el goce se dedica a girar alrededor del vacío del objeto (perdido); con ello, renunciamos al mito de que el goce se acumula en otra parte.

La histeria constituye un caso ejemplar del deseo como defensa ante el goce: a diferencia del perverso, que trabaja incesantemente para el goce del Otro, la histérica-neurótica quiere ser el objeto del *deseo* del Otro, no el objeto de su *goce:* ella sabe perfectamente que el único modo de que no se la deje de desear es *demorar* la satisfacción, la gratificación del deseo que traería el goce. El miedo de la histérica radica en ser el objeto del goce del Otro, es decir, en quedar reducida a ser un instrumento del Otro, explotado y manipulado por él; en cambio, nada es más gratificante para el auténtico perverso que ser un instrumento del Otro, de su *goce*[33]. Pensemos en un

---

en el elemento anamórfico (la calavera alargada-distorsionada de *Los embajadores* de Holbein, etc.), mientras que en Van Gogh, en cierto sentido, se extiende e impregna toda la pintura, de modo que todos los elementos del cuadro constituyen la descripción de algún «objeto real», y, al mismo tiempo, son una mancha que posee su propio peso material.

[31] J. Lacan, *Écrits: A Selection,* Nueva York, Norton, 1977, p. 324 [ed. cast.: *Escritos,* trad. de T. Segovia, Buenos Aires, Siglo XXI, ²2007].

[32] El caso paradigmático que «explica» el modo en que el Otro acumula el goce del que se nos ha privado es, por supuesto, el mito neurótico del padre primordial *[Père-Jouissance].*

[33] ¿Acaso la tendencia a desear el objeto del que se goza no explica lo que Freud consideraba la «tendencia universal a la degradación que se da en la esfera del amor»? ¿Acaso el empeño, típicamente moderno, de amar el objeto que se desea y del que se goza no hace que el sujeto, aplastado por el superyó, se sienta culpable si no ama el objeto del que goza? Quizá valdría la pena considerar todas las combinaciones posibles que pueden darse entre los cuatro modos fundamentales de relacionarse con un objeto (libidinal): el amor, el deseo, el goce y la amistad. Un goce completamente despojado de amor o de deseo puede ser un verdadero acto de amistad y solidaridad (la figura melodramática de la

caso típico de triangulación histérica: como la esposa solo puede gozar plenamente manteniendo relaciones sexuales ilícitas, el mensaje que le transmite a su amante es que, si su marido se entera de su aventura y la abandona, ella también tendrá que abandonarle… Nos encontramos aquí con la estrategia neurótica básica, que consiste en arrebatar al otro parte del goce que este nos ha quitado: al engañar a su marido, la mujer le arrebata parte del goce de la que él la desposeyó «de forma ilegítima». Es decir, la neurótica ha hecho el sacrificio del goce (y por eso no es una psicótica), lo que le ha permitido entrar en el orden simbólico, pero está obsesionada con la idea de que el goce sacrificado, el goce que le han «arrebatado», lo guarda en alguna parte el Otro, que se aprovecha «de forma ilegítima» de ese goce y goza en lugar de ella. En consecuencia, la estrategia de la neurótica consiste en recuperar al menos una parte de ese goce mediante la transgresión de las normas del Otro (sea masturbándose, engañando a su marido e incluso superando el límite de velocidad sin que la multen).

Dicho de otro modo, la idea a la que el neurótico no deja de darle vueltas es que la autoridad del Otro no resulta «legítima»: tras la fachada de la Autoridad hay un goce obsceno que al neurótico se le ha robado. (Dora, la paciente de Freud, considera que su padre es un viejo verde que, en lugar de amarla, la «castró» –la convirtió en un objeto de intercambio y la ofreció al Sr. K. para seguir viéndose en secreto con la Sra. K.–) Lo que el neurótico no puede soportar es la idea de que el Otro se esté aprovechando de su sacrificio; el neurótico (sobre todo, el obsesivo) está dispuesto a sacrificarlo todo *con la condición de que el Otro no se aproveche de ello,* de que no le saque réditos al goce sacrificado, de que no goce en su lugar. La terapia psicoanalítica debe ayudar al neurótico a dejar de culpar al Otro (la sociedad, los padres, la iglesia, la esposa…) de su «castración» y, en consecuencia, a dejar de tratar de que el Otro le recompense. (En la estrategia de culpabilización del Otro radica también la más grave limitación de la política «posmoderna» de la identidad, en la que la minoría desposeída cae en un resentimiento que le lleva a culpar al Otro y a tratar de que este la recompense.) En la dialéctica del amo y el esclavo, el esclavo (mal)interpreta que el amo acumula el goce y le arrebata (robándole) pequeñas migajas de goce; esos pequeños placeres (la conciencia de que puede manipular al amo como este le ha manipulado a él), tolerados en silencio por el amo, no solo no representan amenaza alguna para este,

---

mujer que se acuesta con un colega afligido para consolarlo). En *De momento,* melodrama bélico canadiense, una mujer mayor y promiscua con un corazón de oro se acuesta con el protagonista, destrozado por una historia de amor imposible; cuando la mujer de la que este está enamorado los sorprende en la cama, no es presa de los celos, pues enseguida comprende que su amante ha actuado movido por la desesperación. En ocasiones, mantener relaciones sexuales con una tercera persona puede constituir una prueba de amor.

sino que, de hecho, constituyen el «soborno libidinal» que mantiene la servidumbre del esclavo. En suma, la satisfacción de saberse capaz de engañar al amo es precisamente lo que garantiza la servidumbre del esclavo.

Aunque tanto el neurótico como el perverso sacrifiquen el goce y aunque ninguno de los dos sea un psicótico sumergido en él, la economía del sacrificio que se da en uno y otro caso es sustancialmente diferente: el neurótico queda traumatizado por el *goce* del otro (un obsesivo neurótico, por ejemplo, trabaja como un loco para *impedir que el Otro goce,* o, como dicen en francés, *pour que rien ne bouge pas dans l'autre*), mientras que el perverso se ofrece a servir de objeto-instrumento del goce del Otro; sacrifica su goce para provocar el goce del Otro. En la terapia psicoanalítica, el obsesivo no para de hacer cosas, de contar historias, de presentar síntomas, etc., *para que todo siga como estaba,* para que nada cambie de veras, de modo que el analista permanezca inmóvil y no intervenga: a lo que más le teme el obsesivo es al momento de silencio en el que se revela la vacuidad de su actividad incesante. En una situación intersubjetiva impregnada de tensión subyacente, un obsesivo que detecte esa tensión no parará de hablar para distraer a cuantos haya a su alrededor y, por tanto, para impedir que se produzca el incómodo silencio en el que podría emerger el conflicto subyacente[34]. Lo que importa, por tanto, es determinar con claridad en qué consiste específicamente la perversión, categoría intermedia situada entre la psicosis y la neurosis, entre la forclusión psicótica de la ley y la integración neurótica en la ley. A menudo se considera que la actitud perversa, en cuanto escenificación del «repudio de la castración», puede verse como una defensa ante el motivo de «la muerte y la sexualidad», ante la amenaza de la mortalidad y la imposición contingente de la diferencia sexual: lo que el perverso instituye es un universo en el que, como en los dibujos animados, un ser humano puede sobrevivir a cualquier catástrofe, en el que la sexualidad adulta se reduce a un juego de niños, en el que uno no ha de morir o elegir uno de los dos sexos[35]. En este

---

[34] También cabe decir que, así como la histérica quiere, para no convertirse en el objeto del goce del Otro, que se mantenga vivo el deseo del Otro (por ella), en cambio el neurótico obsesivo quiere borrar al Otro del mapa como objeto de deseo: cuando ve que su Otro da muestras de deseo, experimenta una reacción de pánico.

La diferencia entre histeria y neurosis obsesiva se remonta a su origen histórico: la histeria ya era conocida en la Antigüedad; resulta, por así decirlo, consubstancial a la propia lógica de la identificación simbólica, del reconocimiento de uno mismo en el mandato simbólico que el «gran Otro» social le confiere; sin embargo, la neurosis obsesiva es típicamente moderna y puede surgir solo ante el telón de fondo del fenómeno que se (mal)interpreta como el «declive de la autoridad paterna», cuya consecuencia es la desaparición en la vida pública de manifestaciones directas de agresividad (ya no hay sacrificios, tormentos ni castigos públicos…). Así pues, las pulsiones agresivas reprimidas vuelven bajo la forma de síntomas compulsivos obsesivos, de rituales destinados a mantener a raya la agresividad oculta en nuestro fuero interno.

[35] Véase L. Kaplan, *Feminine Perversions,* Harmondsworth, Penguin, 1993.

sentido, el universo del perverso es el universo puro del orden simbólico, del juego del significante que se juega al margen de lo Real de la finitud humana. Esa concepción (que se mantiene dentro de los límites del deseo, que considera que la ley y la finitud son los horizontes insoslayables de la existencia humana: la ley que eleva –o asume– una prohibición simbólica, la barrera «natural» de la mortalidad y la reproducción sexual), sumamente extendida, pasa por alto el carácter único del circuito que une a la ley y al goce: a diferencia del neurótico, que reconoce la ley con el fin de gozar ocasionalmente con su transgresión (masturbación, robo…), y, en consecuencia, obtiene satisfacción recuperando parte del goce que el Otro le ha robado, el perverso eleva directamente el placer del Otro a la autoridad de la ley. Como ya hemos visto, el propósito del perverso consiste en *instituir* la ley, no en socavarla: el masoquista común eleva a su pareja, el ama, a la condición de Legisladora cuyas órdenes debe obedecer. El perverso, que obtiene satisfacción mediante el acto obsceno de instituir el imperio de la ley –es decir, la «castración»–, reconoce por tanto plenamente que la ley entraña un goce obsceno. En el estado «normal» de las cosas, la ley simbólica impide acceder al objeto (incestuoso) y, por tanto, provoca que se lo desee; en la perversión, *es el propio objeto* (por ejemplo, el ama en el masoquismo) *el que hace la ley.* En lo que a esto respecta, la concepción teórica del masoquismo como perversión se asemeja a la idea común de que el masoquista «goza con la tortura de la ley»: el masoquista *pone el goce en la propia autoridad de la ley que prohíbe el acceso al goce.*

La verdad del deseo, el saber de la fantasía

La oposición deseo/pulsión coincide con la oposición verdad/saber. Como ha subrayado Jacques-Alain Miller, el concepto psicoanalítico de «construcción» no entraña la (sospechosa) afirmación de que el analista siempre tenga razón (si el paciente acepta la construcción que le propone el analista, entonces perfecto; si el paciente la rechaza, ese rechazo es un signo de resistencia que, en consecuencia, confirma que la construcción ha entrado en contacto con algún núcleo traumático del paciente…). Sucede más bien que la terapia psicoanalítica se apoya en la otra cara de la moneda, tan importante para el psicoanálisis: *es el analizado el que siempre, por definición, está equivocado* (como el cura de Jutlandia que al final de *O lo uno o lo otro* de Kierkegaard afirma varias veces: «No digáis: "Dios tiene siempre razón"; decid: "Frente a Dios siempre estoy errado"»). Para entender tal cosa, hay que centrarse en una distinción crucial, que permite diferenciar la construcción de su correlato, la interpretación. El par construcción/interpretación es correlativo al par saber/verdad, es decir, la interpretación es un acto que siempre forma parte de la dialéctica intersubjetiva de reconocimiento entre el analizado y el intérprete-analista y que aspira a alumbrar el efecto de

verdad de una determinada formación del inconsciente (un sueño, un síntoma, un lapsus verbal…): se espera que el sujeto «se reconozca» en el significado propuesto por el intérprete, precisamente para que dicho significado adquiera carácter subjetivo, para que se lo acepte como «propio» («Sí, Dios mío, así soy yo, eso es lo que yo quería en realidad …»). El propio éxito de la interpretación se mide a tenor de ese «efecto de verdad», por el grado en que *afecta a la posición subjetiva del analizado* (es decir, por la medida en que logra que afloren recuerdos de acontecimientos traumáticos profundamente reprimidos, provoca una violenta resistencia, etc.). A diferencia de la interpretación, la construcción (ejemplo paradigmático: la de una fantasía fundamental) posee la categoría de un saber que nunca puede hacerse subjetivo, es decir, que el sujeto nunca puede aceptar como la verdad de sí mismo, la verdad en la que reconoce el núcleo más íntimo de su ser. Una construcción es una presuposición lógica puramente explicativa, como la segunda fase («Mi padre me pega») de la fantasía infantil que se conoce con el nombre de «Pegan a un niño», la cual, como subraya Freud, es tan profundamente inconsciente que nunca se la puede recordar:

> La segunda fase es la más importante y trascendental de todas. Sin embargo, cabe decir que, en cierto sentido, nunca ha tenido existencia real. Nunca se la recuerda, nunca se logra que se vuelva consciente. Es una construcción analítica, pero no por ello resulta menos necesaria[36].

Que esta fase no haya «tenido nunca existencia real» indica, desde luego, que pertenece a la categoría de lo que Lacan llama *lo real.* El saber posible sobre ello, un «saber en lo real», es una especie de saber «acéfalo», no subjetivado: a pesar de ser algo así como un «Esto es lo que tú eres», que articula el propio núcleo del ser del sujeto (o, mejor dicho, por eso mismo), su aceptación me *desubjetiva;* es decir, puedo aceptar mi fantasía fundamental solo en la medida en que experimento lo que Lacan denomina «destitución subjetiva». Dicho de otro modo, la interpretación es a la construcción lo que el síntoma es a la fantasía: así como hay que interpretar los síntomas, en cambio hay que (re)construir la fantasía… Sin embargo, la idea de un saber «acéfalo» aparece bastante tarde en la enseñanza de Lacan, a principios de la década de 1970, después de que la relación entre saber y verdad haya experimentado una profunda transformación:

- Durante la primera etapa de su enseñanza, que abarca desde la década de 1940 hasta la de 1960, Lacan se mueve dentro de las coordenadas de la oposición filosó-

[36] S. Freud, «A Child is Being Beaten», *Standard Edition,* vol. 10, p. 185 [ed. cast.: «Pegan a un niño», *Obras completas,* tomo XVII, Buenos Aires, Amorrortu, 1976].

fica habitual entre un saber objetivado «falto de autenticidad», que desatiende la posición del sujeto de la enunciación, y la verdad «auténtica», de la que uno participa vitalmente y que le afecta. En la práctica psicoanalítica, esta oposición tiene quizá como ejemplo paradigmático el vivo contraste entre el neurótico obsesivo y el histérico: el neurótico obsesivo *miente cuando dice la verdad* (así como, en lo tocante a la exactitud de los hechos, sus afirmaciones siempre son ciertas, en cambio utiliza esa exactitud para disimular la verdad de su deseo: por ejemplo, si un enemigo mío sufre un accidente de coche porque los frenos le han fallado, me explayaré explicando a todo aquel que quiera escucharme que yo ni siquiera me he acercado a su coche y que, por tanto, no soy responsable de que hayan fallado los frenos, «verdad» absolutamente cierta, que, sin embargo, difundo por doquier para ocultar que el accidente ha hecho que mi deseo se convierta en realidad…), mientras que el histérico *dice la verdad cuando miente* (la verdad de mi deseo se articula en las propias distorsiones de la «exactitud fáctica» de lo que digo: cuando, por ejemplo, en lugar de decir «Queda inaugurado el año académico», digo «Queda suspendido el año académico», mi deseo queda al descubierto…). El objetivo de la terapia psicoanalítica consiste en hacer que la atención deje de estar centrada en la exactitud de los hechos y pase a estarlo en las mentiras histéricas, que, inadvertidamente, articulan la verdad, para, después, avanzar hacia un nuevo saber, que ocupa el lugar de la verdad y que, en lugar de disimularla, hace que afloren efectos de verdad. A eso lo llamó Lacan en la década de 1950 el «habla plena», el habla en la que reverbera la verdad subjetiva. Por tanto, como ya hemos subrayado, Lacan inserta su teoría en una larga tradición, que abarca desde Kierkegaard hasta Heidegger y que desdeña la mera «verdad fáctica».

- Sin embargo, a partir de finales de la década de 1960, Lacan centró cada vez más sus intereses teóricos en la pulsión, a la que consideraba algo así como un saber «acéfalo» que produce satisfacción. Dicho saber no entraña ni una relación intrínseca con la verdad ni una posición subjetiva de la enunciación, pero no porque pase por alto la posición subjetiva de la enunciación, sino porque no está subjetivado y es ontológicamente anterior a la propia dimensión de la verdad (aunque, desde luego, el predicado «ontológico» resulta problemático, en la medida en que la ontología es, por definición, un discurso sobre la verdad…) La verdad y el saber mantienen entre sí la misma relación que el deseo y la pulsión: la interpretación apunta a la verdad del deseo del sujeto (la verdad del deseo es el deseo de verdad, si caemos en la tentación de expresar la misma idea de forma pseudoheideggeriana), mientras que la construcción expresa el saber sobre la pulsión. ¿Acaso la *ciencia moderna*[37] no constituye el caso para-

[37] Véase J.-A. Miller, «Savoir et satisfaction», *La Cause freudienne* 33, París, 1996.

digmático de ese saber «acéfalo» propio de la pulsión? ¿No ejemplifica ella la «ciega insistencia» de la pulsión (de muerte)? La ciencia moderna avanza (en el ámbito de la microbiología, de la manipulación genética, de la física de partículas…) cueste lo que cueste; la satisfacción viene proporcionada por el propio saber, no por los designios morales o comunitarios a cuyo servicio se supone que ha de estar la ciencia. ¿Acaso todo los «comités éticos» que abundan hoy en día y tratan de establecer reglas que garanticen la rectitud de las manipulaciones genéticas, de los experimentos médicos, etc., no son, a fin de cuentas, otros tanto intentos desesperados de circunscribir el inexorable progreso pulsional de la ciencia (o, lo que es lo mismo, la ética *intrínseca* a la actitud científica), que no conoce limitación intrínseca alguna, a los límites de los designios humanos, para así dotarla de un «rostro humano», de una limitación o «justa medida» a la que debe atenerse? En la actualidad, la sabiduría popular considera que «nuestro extraordinario poder para manipular la naturaleza mediante instrumentos científicos ha superado a nuestra capacidad de llevar una existencia dotada de sentido, de hacer un uso humano de ese poder inmenso»; por consiguiente, cabe decir que la ética propiamente moderna, es decir, aquella que se rige por el imperativo de «dejarse llevar por la pulsión», choca con la ética tradicional, para la que lo más importante es llevar una vida mesurada y subordinada en todos sus aspectos a una idea determinada del bien. El problema, por supuesto, radica en la *imposibilidad* de alcanzar un equilibrio entre las dos: la idea de circunscribir la pulsión científica a los límites del mundo de la vida es una fantasía en estado puro; quizá se trate, incluso, de la fantasía *fascista* por antonomasia. Toda limitación de ese tipo es absolutamente ajena a la lógica intrínseca de la ciencia: la ciencia pertenece a lo Real y, en cuanto manifestación de lo Real del goce, es indiferente a las modalidades de su simbolización, al modo en que afecte a la vida social.

Desde luego, aunque la organización concreta del aparato científico, incluidos sus esquemas conceptuales más abstractos, está socialmente «mediada», cabe decir que, en cierto sentido, el intento de discernir un sesgo patriarcal (eurocéntrico, machista, mecanicista y explotador de la naturaleza…) en la ciencia moderna *nada tiene que ver en realidad con la ciencia,* con la *pulsión* que se hace efectiva en el funcionamiento de la máquina científica. Por lo que a esto respecta, la posición de Heidegger resulta profundamente ambigua: quizá no baste con limitarse a desdeñarlo por ser el defensor más inteligente de la tesis de que la ciencia pasa por alto *a priori* la dimensión de la verdad (¿acaso no afirmaba que «la ciencia no piensa» y que, por definición, es incapaz de reflejar su propio fundamento filosófico, el horizonte hermenéutico de su avance, y que, además, dicha incapacidad, en lugar de ser

un impedimento, es condición positiva de su mismo avance?). En realidad, el argumento más poderoso de Heidegger es que a la ciencia moderna en cuanto tal no se la puede reducir, en lo que tiene de más fundamental, a ser una mera opción óntica limitada, «socialmente condicionada» (que exprese los intereses de cierto grupo social, etc.), sino que, más bien, la ciencia constituye *lo real* de nuestro momento histórico, aquello que «sigue siendo lo mismo» en todos los universos simbólicos posibles («progresista» y «reaccionario», «tecnocrático» y «ecológico», «patriarcal» y «feminista»). Así pues, Heidegger es perfectamente consciente de que todas las «críticas de la ciencia» al uso, según las cuales la ciencia es un instrumento al servicio de la dominación capitalista occidental, de la opresión patriarcal, etc., pasan por alto el «meollo» de la pulsión científica, y, por tanto, no lo ponen en cuestión[38]. Lo que Lacan nos obliga a añadir es que quizá la ciencia también sea real en un sentido aún más radical, por ser el primer ejemplo (y, probablemente, el único) de un discurso que es, en sentido estricto, *ahistórico,* aun en el sentido heideggeriano más elemental de la historicidad de la época del Ser, es decir, cuyo avance es indife-

[38] Para hacerse una idea de lo que Heidegger quiere decir cuando afirma que la *Gestell* es la esencia de la técnica, resulta instructivo visitar los cementerios de objetos técnicos gastados o caducos: montañas enteras de coches y ordenadores usados, el famoso «camposanto» de aviones que hay en el desierto de California… En esos amontonamientos, cada vez más grandes, de «cachivaches» inertes e inservibles, cuya presencia inmóvil y carente de utilidad no puede sino causarnos una honda impresión, se descubre la pulsión tecnológica en estado de reposo. Permítasenos recordar la experiencia de la muerte de un ser querido: aun cuando presenciemos su último aliento, lo peor –aquello que hace que el trauma sea mucho más lacerante– suele venir después, cuando vamos a casa del fallecido y observamos los objetos de su existencia cotidiana: armarios llenos de ropa, estanterías repletas de libros, el cuarto de baño con sus utensilios de aseo… Normalmente, solo en ese momento –cuando nos vemos obligados a reconocer que la persona a cuya disposición estaba todo esto se ha ido para siempre, que todos esos objetos personales son completamente *inservibles*– nos damos definitivamente cuenta, nos volvemos plenamente conscientes de que nunca volverá. Eso se explica porque el «estar aquí» de una persona resulta, en cierto sentido, más evidente en las huellas materiales que su presencia ha dejado en el sitio en el que vivía que en la presencia inmediata de su existencia corporal. ¿Acaso no sucede lo mismo –aunque, claro está, en otro sentido– con los cementerios de productos tecnológicos? Solo en esos cementerios, cuando ya no vemos todos esos productos en funcionamiento, cobramos conciencia plena de la implacable pulsión tecnológica que domina nuestras vidas.

¿Quiere eso decir que estamos condenados a la agobiante alternativa de estar dominados por la pulsión tecnológica o de volvernos conscientes de su falta de sentido por medio de la confrontación con sus restos inservibles? Debemos a los japoneses de hoy en día la existencia de una tercera posibilidad (soberbio ejemplo quizá de lo que es el *espíritu* en la acepción menos oscurantista de esa palabra): el *chindogu,* el arte de los objetos ultramodernos e inservibles, es decir, de esos inventos tan modernos y que valen para tantas cosas que acaban por no valer para ninguna y mueven a la risa, como las gafas (binoculares) dotadas de limpiaparabrisas que nos permiten ver perfectamente cuando llueve. ¿Acaso esta moda japonesa no confirma la atinada idea de Kojève de que los japoneses aportan un toque de esnobismo al funcionalismo capitalista?

rente al horizonte históricamente determinado de la revelación del Ser. Justamente en la medida en que la ciencia hace caso omiso de la dimensión de la verdad y «no piensa», *sabe,* y ese saber es pulsión en estado puro… En consecuencia, lo que Lacan añade a Heidegger es lo siguiente: ¿qué motivo habría para considerar que el «completo olvido del Ser» que manifiesta la ciencia moderna es solo el mayor de los «peligros»? ¿Acaso no se observa también en él una dimensión «liberadora»? ¿Es que la suspensión de la verdad ontológica en el avance de la ciencia, libre de todo impedimento, no supone ya algo así como un «atravesar» la clausura metafísica?

En el psicoanálisis, este saber de la pulsión, que nunca puede subjetivarse, adopta la forma de un saber relativo a la «fantasía fundamental» del sujeto, a la fórmula específica que regula el acceso de este al goce. Es decir, el deseo y el goce son intrínsecamente antagónicos, e, incluso, se excluyen entre sí: la *raison d'être* del deseo (o «función de utilidad», para emplear la expresión de Richard Dawkins) no es alcanzar su objetivo, lograr satisfacción plena, sino reproducirse como deseo. Entonces, ¿cómo es posible acoplar deseo y goce, garantizar un mínimo de goce en el espacio del deseo? Lo que sirve de mediador entre los dominios incompatibles del deseo y el goce es el famoso objeto *a* lacaniano. ¿En qué sentido cabe decir que el objeto *a* es el objeto-causa del deseo? El objeto *a* no es lo que nosotros deseamos, aquello que tratamos de obtener, sino, más bien, aquello que pone en movimiento nuestro deseo, en el sentido del marco formal que da consistencia a nuestro deseo: el deseo es, desde luego, metonímico, cambia de un objeto a otro; sin embargo, el deseo retiene, a lo largo de todos esos desplazamientos, un mínimo de consistencia formal, un abanico de características fantasmáticas que, presentes para nosotros en un objeto concreto, despiertan nuestro deseo. El objeto *a,* en cuanto causa del deseo, no es sino este marco de consistencia formal. El mismo mecanismo regula, de forma ligeramente distinta, el enamoramiento del sujeto: la máquina del amor se pone en marcha cuando algún objeto contingente (libidinal), sea cual sea, ocupa un lugar predeterminado de la fantasía.

La idea de un saber imposible/real nos permite asimismo abordar la siguiente cuestión: ¿está el psicoanálisis, el saber psicoanalítico, de parte de la ley (de la mirada científica «represora» que objetiva, cataloga, clasifica y explica la sexualidad y, en consecuencia, la despoja de sus excesos) o de parte de la transgresión de la ley? ¿Proporciona algo así como un saber iniciático sobre los secretos del goce, que permanecen ocultos a la mirada pública? Más bien cabría plantear la hipótesis de que el saber psicoanalítico se localiza en la intersección de la ley y de su transgresión, intersección que, desde luego, es un decorado vacío. Antaño, en los felices tiempos del «socialismo real», a los colegiales se les decía una y otra vez que Lenin era un lector voraz y se les repetía el consejo que este daba a los jóvenes: «¡Estudiar, estudiar y estudiar!». Hay un viejo chiste socialista que produce un maravilloso efecto subversivo al usar ese lema

en un contexto inusitado. A Marx, Engels y Lenin les preguntan si prefieren una esposa o una amante. Marx, quien, como se sabe, era un hombre conservador en lo tocante a los asuntos de la intimidad, contesta: «Una esposa»; Engels, a quien le gustaba darse buena vida, responde, claro está: «Una amante»; sin embargo, Lenin da la campanada: «¡A las dos!». Pero, ¿es que Lenin se dedicaba a llevar en secreto una vida disipada? No, porque enseguida añade: «Así le puedes decir a tu amante que estás con tu mujer y a tu mujer que te has ido a ver a tu amante…» «¿Y, en realidad, qué haces?» «¡Estudiar, estudiar y estudiar!». El saber psicoanalítico es, sin duda, leninista en ese sentido. Si quisiéramos expresar la misma idea de una forma un poco distinta, diríamos que la dialéctica de la ley y de su transgresión constituye el ámbito del deseo, mientras que el saber leninista asexual (no fálico) constituye el ámbito de la pulsión, al salirse del círculo vicioso del deseo que se apoya en la ley y alimentarse de la transgresión de esta.

II ¿Amar al prójimo? ¡No, gracias!

De bobos y truhanes

En su seminario sobre la ética del psicoanálisis, Lacan formula una distinción entre dos tipos de intelectual contemporáneo, el *bobo* [«fool»] y el *truhán* [«knave»]:

> El *fool* es, en efecto, un inocente, un retrasado, pero de su boca salen verdades que no son solo toleradas, puesto que a este *fool* a veces se le conceden las funciones del bufón, se le reviste, se le designa con ellas. Esta especie de sombra feliz, de *foolería* fundamental, es lo que, tal como lo veo, otorga valor al intelectual de izquierdas.
>
> A lo que contrapongo –y debo hablar de la calificación de aquello para lo que la misma tradición nos proporciona un término cuya tradición es estrictamente contemporánea, un término que se utiliza junto con el anterior [...]– el término *knave* [...] Este no es un cínico, con lo que esa posición tiene de heroico. Hablando con propiedad, es lo que Stendhal llama el *pillo redomado,* es decir, al fin y al cabo el Sr. Todo el Mundo, pero un Sr. Todo el Mundo con mayor o menor determinación.
>
> Y nadie ignora un modo de presentarse incluso que constituye parte de la ideología del intelectual de derechas y que consiste precisamente en dárselas de lo que es en realidad: un *knave.* Dicho de otro modo, en no retroceder ante las consecuencias del llamado realismo, es decir, en admitir, llegado el caso, ser un canalla[1].

En suma, el intelectual de derechas es un truhán, un conformista que remite a la propia existencia del orden dado como un argumento a favor de este y se burla de

[1] J. Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis,* Londres, Routledge, 1992, pp. 182-183 [ed. cast.: *El seminario, libro 7,* trad. de D. S. Rabinovich, Buenos Aires, Paidós, 2000].

la Izquierda por sus planes «utópicos», que conducen necesariamente a la catástrofe; en cambio, el intelectual de izquierdas es un bobo, un bufón de la corte, que muestra en público la mendacidad del orden existente, pero de tal modo que suspende la eficacia performativa de su discurso. Hoy, tras la caída del Socialismo, el truhán es el adalid neoconservador del libre mercado, que rechaza crudamente toda forma de solidaridad social por considerarla sentimentalismo contraproducente, mientras que el bobo es el crítico cultural deconstructivo que, con su estrategia lúdica, destinados a «subvertir» el orden existente, acaba convirtiéndose en su complemento[2].

Lo que el psicoanálisis puede hacer para ayudarnos a romper el círculo vicioso del bobo-truhán es poner al descubierto la economía libidinal de dicho círculo: el beneficio libidinal, el «plus-de-gozar», que sirve de base a las dos posturas. Dos vulgares chistes sobre testículos, típicos de Europa del Este, ilustran perfectamente la oposición bobo-truhán. En el primero, un cliente está sentado en un bar bebiendo whisky; sobre la barra, un mono se le acerca brincando, se detiene al llegar a la copa, se lava las pelotas con el whisky y se aleja tal como ha venido. Absolutamente horrorizado, el cliente pide otra copa de whisky; el mono vuelve a acercarse y hace lo mismo. Furioso, el cliente pregunta al camarero: «¿Sabe usted por qué razón el mono ese se lava las pelotas con mi whisky?». Y el camarero le responde: «Ni idea. Pregunte al gitano, ¡él se lo dirá!». El cliente se vuelve hacia el gitano, que va de un lado a otro por el bar, divirtiendo a los clientes con su violín y sus canciones, y le pregunta: «¿Sabe usted por qué razón el mono ese se lava las pelotas con mi whisky?». El gitano le contesta pausadamente: «¡Pues claro!», y empieza a cantar una triste y melancólica canción: «Por qué razón el mono ese se lava las pelotas con mi whisky, ¡ay!, por qué…». Se supone, claro está, que los músicos gitanos se saben cientos de canciones y las interpretan a petición de los clientes, de modo que el gitano ha entendido que la pregunta del cliente era una petición para que cantase una

[2] Llegados a este punto, debemos hacer referencia al típico análisis deconstructivo de corte feminista de una película de cine negro: una minuciosa interpretación que logra descubrir un sesgo sexista o patriarcal (el miedo paranoico a la sexualidad femenina despierta, etc.). Dicho análisis no solo no supone ninguna amenaza efectiva a la hegemonía ideológica sexista; el propio método que usa para denunciarla incrementa el goce que experimentamos (como espectadores) al consumir el objeto de análisis. A uno le entran ganas de invocar la distinción crucial de Walter Benjamin entre la actitud que un producto cultural manifiesta *ante* las relaciones dominantes de producción y la posición de ese mismo producto *dentro* de dichas relaciones: un producto cuya actitud explícita ante las relaciones dominantes de producción es de cariz crítico encaja perfectamente en el engranaje de dichas relaciones. Aquello que –para decirlo mediante la oposición formulada por Lacan entre contenido enunciado y posición de la enunciación–, en el plano del contenido enunciado, rechaza críticamente la hegemonía ideológica, puede respaldar enteramente esa misma hegemonía en el plano de la posición de la enunciación.

canción sobre un mono que se lava las pelotas con whisky… El segundo chiste se desarrolla en la Rusia medieval, bajo la ocupación tártara. Un jinete tártaro se encuentra, en una solitaria senda campestre, a un campesino acompañado de su joven esposa. El guerrero tártaro no solo pretende tener relaciones sexuales con ella, sino que –para más inri y con el propósito de humillar en mayor medida al campesino– ordena al marido que le sostenga suavemente las pelotas para no ensuciarlas demasiado mientras copula con su mujer en el camino polvoriento. Cuando el tártaro ha terminado y se ha marchado, el campesino empieza a reírse de buena gana; su mujer le pregunta cómo es posible que le haga tanta gracia haber presenciado su violación y el marido responde: «Pero, ¿no te has dado cuenta, cariño? Se la he dado con queso: en lugar de sostenerle las pelotas, ¡se las ha llenado de polvo y mugre!».

Por ello, si el truhán conservador no es muy distinto del gitano, ya que también él, al responder a una queja concreta («¿Por qué son las cosas tan horribles para nosotros… /homosexuales, negros, mujeres/?»), canta su trágica canción del eterno destino («¿Por qué las cosas nos van tan mal, por qué?») –o sea, también él, por así decirlo, cambia la tonalidad de la pregunta y convierte una queja concreta en la aceptación abstracta del enigma del destino–, entonces la satisfacción del bobo progresista, del «crítico social», es del mismo tipo que la del pobre campesino ruso, la típica satisfacción histérica de quien arrebata al amo una pizca de goce. Si la víctima del primer chiste hubiera sido un bobo, entonces hubiera dejado que el mono se lavase otra vez las pelotas con el whisky, pero antes hubiera ensuciado un poco el vaso, para que, cuando el mono se hubiera marchado, él hubiera podido afirmar, triunfante: «¡Le he engañado! ¡Ahora tiene las pelotas más sucias que antes!».

Resulta fácil imaginar una versión mucho más sublime de la inversión llevada a cabo por el músico gitano. ¿Acaso no es la misma inversión que aparece en la posición subjetiva de los *castrati,* por ejemplo? Su destino es «implorar al Cielo»: tras padecer una terrible mutilación, se supone que no han de lamentar su desgracia y dolor mundanos ni enfrentarse con quienes se los han causado, sino dirigir su queja al propio Cielo. En cierto sentido, han de lograr una especie de inversión mágica y *transformar* todas sus quejas mundanas en una queja dirigida al mismísimo hado divino. Esa inversión les permite disfrutar al máximo de su vida terrenal… Eso es la *voz* (cantante) en lo que tiene de más elemental: la encarnación del «plus-de-gozar», en el preciso sentido de un paradójico «placer en el dolor». Es decir, cuando Lacan usa el término *plus-de-jouir,* cabe plantearse una pregunta ingenua, pero crucial: ¿en qué consiste ese plus? ¿Se trata meramente de un incremento cualitativo del placer ordinario? A este respecto, resulta decisiva la ambigüedad del término francés, que puede significar tanto «excedente de goce» como «no más goce». El excedente de goce en relación con el mero placer viene generado por la presencia de lo opuesto del placer, es decir, el dolor. El dolor genera «plus-de-gozar» merced a la mágica

inversión-en-sí-mismo por la que el propio tejido material de nuestra expresión del dolor (la voz que grita) produce goce. Pero ¿acaso no es eso lo que sucede hacia el final del chiste sobre el mono que se lava las pelotas con mi whisky, cuando el gitano transforma mi furiosa queja en una melodía henchida de sí misma? Aquí tenemos un claro ejemplo de la fórmula lacaniana del objeto fetichista (menos phi bajo *a* minúscula): como la voz del *castrato,* el objeto *a* –el «plus-de-gozar»– surge en el lugar mismo de la castración. ¿Y no sucede otro tanto con la poesía amorosa y su máximo tópico, el lamento del poeta que ha perdido a su amada (porque ella no le corresponde, porque ha muerto, porque sus padres no aprueban su unión y le impiden acercarse a ella…)? La poesía, el goce poético específico, surge cuando *la propia articulación simbólica de esta Pérdida produce un tipo de placer particular*[3].

¿Acaso en la identidad judía no está inscrito el mismo gesto ideológico, tan elemental? Los judíos «evacúan la ley del goce», son «el pueblo del Libro» que se atiene a las reglas y no permite ninguna experiencia extática de lo sagrado; sin embargo, al mismo tiempo, encuentran un goce excesivo precisamente en la relación que mantienen con el texto del Libro: el goce «talmúdico» sobre cómo leerlo adecuadamente, sobre cómo interpretarlo para aprehenderlo. ¿Acaso toda esa tradición de vivos debates y disputas, que asombra a los extraños (los gentiles) por parecerles que trata de nimiedades, no resulta un claro ejemplo del modo en que la propia renuncia a la Cosa-goce produce su propio goce (al interpretar el texto)? Tal vez hasta el propio Kafka, el judío occidental «protestante», se quedase asombrado al descubrir este aspecto obsceno de la ley Judía[4], pues, ¿acaso ese gozarse en la letra no resulta claramente discernible en la conversación que el sacerdote y K. mantienen al final de *El proceso,* después de que el primero haya contado la parábola de la puerta de la ley? Lo que a uno le llama la atención son todas esas nimiedades «sin sentido» que, en marcado contraste con la tradición occidental de interpretación gnóstico-metafórica, socava el significado evidente no por tratar de descubrir estratos de significados analógicos «más profundos», sino por insistir en una interpretación demasiado apegada y literal («si se sienta en un taburete a un lado de la puerta y se queda la vida entera, lo hace voluntariamente», etc.)

En consecuencia, ambas posiciones, la del bobo y la del truhán, encuentran fundamento en un tipo de goce que resulta propio de cada una de ellas: el goce de

---

[3] El mismo mecanismo está presente en la actitud común del amante abandonado que, presa de la desesperación, pregunta a sus amigos y se pregunta a sí mismo lo siguiente: «Ay, Dios mío, ¿por qué me ha dejado? ¿Qué he hecho mal? ¿Acaso ha sido por algo que he dicho? ¿O habrá conocido a otro?». Para poner de manifiesto la modalidad de este preguntarse, basta con decir al amante que se lamenta, de modo directo y brutal: «Yo sé por qué te ha dejado. ¿De verdad quieres saberlo?» No cabe duda de que su respuesta será un «¡No!» desesperado, pues su pregunta, precisamente en la medida en que permanece sin contestación, le satisface en sí misma; es decir, que, en cierto sentido, constituye su propia respuesta.

[4] Debo esta idea a Eric Santner, de Princeton (conversación privada).

arrebatar al amo parte del goce que nos ha robado (en el caso del bobo); el goce que directamente pertenece al dolor del sujeto (en el caso del truhán). El psicoanálisis puede ayudar a la crítica de la ideología precisamente mediante la dilucidación del carácter de ese goce paradójico: el pago que el explotado, el sirviente, recibe por servir al amo. Desde luego, este goce surge siempre dentro de un campo fantasmático determinado; en consecuencia, la condición previa crucial para romper las cadenas de la servidumbre es «atravesar la fantasía» que estructura nuestro goce manteniéndonos apegados al amo y nos hace aceptar el marco de las relaciones sociales de dominación.

Razones por las que el goce no es histórico

El goce está en relación con los propios fundamentos de lo que uno tiene la tentación de llamar ontología psicoanalítica[5]. El psicoanálisis se da de bruces con la pregunta ontológica fundamental –«¿Por qué existe algo en lugar de nada?»– a propósito de la experiencia de la «pérdida de realidad *[Realitätsverlust]*», en la que un encuentro traumático excesivamente intenso altera la capacidad del sujeto para aceptar todo el peso ontológico de su experiencia del mundo. Desde el principio de su enseñanza, Lacan subrayó el carácter inherente e irreductiblemente *traumático* de la existencia: «Existe, por definición, algo tan improbable a propósito de toda existencia que uno, en efecto, no deja de preguntarse sobre la realidad de dicha existencia»[6]. Posteriormente, después de que su enseñanza sufriese un giro radical, Lacan vinculó la existencia («en cuanto tal», se tiene la tentación de añadir) al goce como aquello que resulta propiamente traumático, es decir, cuya existencia no puede nunca aceptarse por completo y que, en consecuencia, se percibe siempre como espectral, preontológico. En un pasaje crucial de «Subversión del sujeto y dialéctica del Deseo», por ejemplo, Lacan responde a la pregunta «¿Qué soy yo?»:

> «Yo» estoy en el lugar desde el que se oye una voz que clama «el universo es un defecto en la pureza del No Ser».
>
> Y no sin razón, pues, el protegerse a sí mismo, ese lugar hace languidecer al propio Ser. Ese lugar se llama Goce y esa ausencia es lo que hace vano el universo[7].

[5] Véase N. Brauenstein, *La Jouissance. Un concept lacanien,* París, Point Hors Ligne, 1992.

[6] J. Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan, Book II. The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis,* Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 226 [ed. cast.: *El seminario, libro 2,* trad. de I. M. Agoff, Buenos Aires, Paidós, 1983].

[7] J. Lacan, *Écrits: A Selection,* cit., p. 317.

Por consiguiente, el goce es la aberración ontológica, el equilibrio perturbado (*clinamen,* para emplear el viejo término filosófico) que explica la transformación de nada en algo; designa ese mínimo de *contracción* (en el sentido que Schelling da a la palabra) que otorga su densidad a la realidad del sujeto. Una persona puede estar felizmente casada, tener un buen trabajo y muchos amigos, estar plenamente satisfecha con su vida, y, sin embargo, depender completamente de alguna formación específica («síntoma») de goce y estar dispuesta a arriesgarlo todo con tal de no renunciar a *eso* (drogas, tabaco, bebida, determinada perversión sexual…). Aunque el universo simbólico de esa persona puede estar bien organizado, esa intrusión absolutamente carente de sentido, ese *clinamen,* todo lo trastorna, sin que se pueda hacer nada, pues solo en ese síntoma encuentra el sujeto la densidad del ser: privado de él, su universo se queda vacío. Sin llegar a ese extremo, cabe decir lo mismo de todo encuentro verdaderamente intersubjetivo: ¿cuándo encuentro el Otro «más allá del muro del lenguaje», en la realidad de su ser? No cuando sé describirlo, no cuando me entero de cuáles son sus valores, sus sueños, etc., sino solo cuando me encuentro con el Otro en el momento de su goce: cuando advierto en él un detalle minúsculo (un gesto compulsivo, una expresión facial excesiva, un tic) que indica la intensidad de la realidad del goce. El encuentro con la realidad es traumático siempre; como mínimo, tiene algo de obsceno; no puedo integrarlo sin más en mi universo; siempre hay un abismo que me separa de él.

Por consiguiente, el goce es el «lugar» del sujeto; hasta entran ganas de decir que es su «imposible» Ser-ahí, *Da-Sein;* y, por esa misma razón, el sujeto está ya siempre desplazado, desencajado, en relación con él. Ahí radica el «descentramiento» primordial del sujeto lacaniano: mucho más radical y elemental que el descentramiento del sujeto en relación con el «gran Otro» –el orden simbólico que es el lugar externo de la verdad del sujeto– es el descentramiento en relación con la Cosa-goce traumática, que el sujeto nunca puede «subjetivar», aceptar, integrar. El goce es el infame *heimliche* que al mismo tiempo es lo más *unheimliche,* siempre ya ahí y, justamente por eso, perdido ya para siempre. Lo característico de la posición subjetiva fundamental del histérico (y no hay que olvidar que, según Lacan, el sujeto, en cuanto tal, pertenece a la categoría de la histeria) es justamente el incesante cuestionamiento sobre su existencia *qua* goce, es decir, la negativa a identificarse plenamente con el objeto que «es», el eterno asombro ante ese objeto: «¿De verdad soy *eso*?»

Otro modo de expresar lo mismo es afirmar que el *goce* designa el núcleo ahistórico del proceso de historización. Jacques-Alain Miller define al analista como el sujeto que, a diferencia de nosotros, individuos «comunes» atrapados en el circuito simbólico cotidiano, ya no confunde aquello que oye *[j'ouis]* con aquello de lo que goza *[jouir];* Miller, desde luego, alude así al famoso juego de palabras que hace Lacan en «La subversión del sujeto…» sobre el imperativo del superyó, *Jouis!*

(«¡Goza!»), «al que el sujeto solo puede responder *J'ouis* («Escucho»): el goce no es más que una insinuación oída a medias»[8]. Solo «atravesando la fantasía» puede el sujeto evitar esa confusión, pues justamente su fantasía fundamental es lo que proporciona el marco que sostiene su goce, en el que puede escuchar/comprender: cuando logro distanciarme de ese marco fantasmático, ya no reduzco el goce a lo que escucho/comprendo, al marco del significado.

Lo más difícil y doloroso de lo que Lacan llama «separación» es, por tanto, mantener la distancia entre el núcleo del goce y las formas en que este núcleo queda atrapado en diferentes ámbitos ideológicos: el goce es «indecidible», «flota libremente». Desde un punto de vista libidinal, el entusiasmo que sienten los admiradores de una estrella de rock y el trance religioso de un devoto católico en presencia del Papa constituyen *un mismo fenómeno;* lo único que los diferencia es el tejido simbólico que los sostiene. El ensayo de Sergei Eisenstein que lleva el provocador título de «La desnatadora o el Grial» tiene precisamente el propósito de subrayar la neutralidad «ahistórica» del éxtasis (palabra que él emplea en lugar de goce): en principio, el éxtasis de un caballero ante el Santo Grial y el de un amante ante el ser amado son de la misma naturaleza que el éxtasis del granjero del koljós ante una nueva desnatadora. El propio Eisenstein habla de San Ignacio de Loyola, quien, al exponer el camino al éxtasis religioso, reconoce que la figura positiva de Dios viene en segundo lugar, tras el momento del éxtasis «sin objeto»: primero se experimenta el éxtasis sin objeto; después, esta experiencia se vincula con alguna representación históricamente determinada. Tenemos aquí un caso paradigmático en que lo Real es aquello que «permanece inmutable en todos los universos (simbólicos) posibles». Por tanto, cuando alguien, al describir una experiencia religiosa profunda, responde categóricamente a sus adversarios diciendo «¡No entendéis absolutamente nada! ¡Es algo más, una cosa que no se puede expresar con palabras!», es víctima de una especie de ilusión perspectiva: el precioso *agalma* que, a sus ojos, constituye el núcleo único e inefable que no se puede compartir con los demás (los no creyentes), es, justamente, el goce, aquello que permanece siempre inmutable. Todas las ideologías se vinculan con un núcleo de goce que, sin embargo, no por ello deja de ser un exceso ambiguo. Así pues, cabe escindir la extraordinaria «experiencia religiosa» en sus dos componentes, como en la conocida escena de *Brazil,* de Terry Gilliam, en la que un plato de comida queda escindido en su marco simbólico (la fotografía en color del plato) y la masa informe del goce que en realidad comemos…

La consecuencia filosófica de esa escisión, de ese exceso de goce que resulta imposible situar en la Historia, es la necesidad de insistir en la diferencia entre materialismo histórico y materialismo dialéctico. *Glengarry Glen Ross,* película basada en

---

[8] *Ibid.,* p. 319.

la obra teatral de David Mamet, parece confirmar la conocida frase de Hitchcock «Cuanto mejor es el malo, mejor es la película». Por otro lado, el filme proporciona un retrato convincente del terrible y humillante trabajo de campo que han de hacer los agentes de seguros del hogar (competencia feroz, corrupción moral, mentiras y adulación humillante para ganarse las habichuelas…). Sin embargo, ¿acaso la parte más satisfactoria (libidinalmente) de toda la película no es la breve aparición de Alec Baldwin en el papel de un ejecutivo refinadamente cruel y con mucha labia, que humilla a los agentes machacándolos con bromas lacerantes? En el goce excesivo suscitado por el comportamiento de Baldwin radica la satisfacción del espectador al presenciar la humillación de los pobres agentes. Ese goce excesivo es el soporte necesario de las relaciones sociales de dominación, como pone de manifiesto *Wall Street,* de Oliver Stone, cuyo foco libidinal se encuentra sin duda en los chistes hirientes que nunca deja de hacer el corrupto Gordon Gekko (Michael Douglas), o la relación entre Burt Lancaster y Tony Curtis en *Chantaje en Broadway,* cuya corrupción, tan distinta y, sin embargo, tan complementaria, es muy sintomática de la crisis social padecida por los Estados Unidos en la década de 1950, aunque, de nuevo, lo que verdaderamente fascina al espectador es el goce excesivo que los dos personajes extraen de su absoluta corrupción…

Por el mismo motivo, los análisis feministas al uso de la figura de la mujer fatal en el universo del cine negro (las conocidas variaciones sobre el tema de la mujer fatal como la encarnación del miedo provocado por una feminidad emancipada, considerada como amenaza para la identidad masculina, etc.) no acaban de arrojar luz sobre lo más importante, a saber: que precisamente aquellos rasgos que el análisis crítico denuncia como producto de la actitud paranoica masculina (la imagen weinengeriana que presenta a la mujer como un ser intrínsecamente malvado, encarnación de la corrupción de todo el cosmos, imperfección fundamental de la propia estructura ontológica del universo; la seductora que odia a los hombres y se dedica a destruirlos, y que así expresa, de modo perverso, la conciencia de que su identidad depende de la mirada masculina, y, en consecuencia, anhela en secreto su propia aniquilación, única liberación posible para ella) explican asimismo el irresistible encanto de esta figura, como si, en el fondo, toda esa teorización tuviera el propósito de proporcionar una coartada para el goce que experimentamos con la mujer fatal.

En un plano más elemental, este problema está en relación con la tensión entre un acto históricamente especificado y su dimensión metafísica «eterna». El cine negro, por ejemplo, combina la descripción de un momento histórico específico (la decadencia de la megalópolis estadounidense en la década de 1940) con una visión propiamente «metafísica» de la corrupción del universo y una actitud de repugnancia ante la humillación y el terror impuestos por la propia vida. Una novela negra incomparable, *Todos los hombres del rey,* de Robert Penn Warren, trasluce esa misma ambigüedad:

por un lado, es un retrato de la imperfección intrínseca del populismo norteamericano, cuya promesa de redimir a los pobres desemboca en el autoritarismo y la corrupción política; por otro lado, cree firmemente en un pecado primordial, consustancial a la naturaleza humana, y considera que la propia vida es algo así como una pesadilla diabólica. De nuevo, lo importante es que la reducción historicista de la actitud ontológica al reflejo distorsionado de una constelación social concreta (como en el habitual rechazo marxista del «pesimismo ontológico» y el sentimiento de decadencia universal, rimbombantes engaños sobre un callejón sin salida que en realidad tiene que ver con la situación de clase históricamente específica del sujeto –esa interpretación conforme a la cual la horrible perspectiva de una catástrofe cósmica «realmente entraña», la imposibilidad de concebir una salida para el atolladero histórico específico en que se encuentra uno…–) no es menos errónea que la tradicional idea metafísica de que las formas concretas de decadencia no son más que ejemplificaciones temporales de la corrupción ontológica universal, del «destino de toda carne»[9]. En el terreno de la teología, Kierkegaard trata de resolver ese falso dilema por medio de la idea de acaecimiento temporal (de la encarnación), que, en su propia singularidad, constituye la única puerta de entrada en la eternidad[10].

Así pues, uno se ve tentado a invertir la idea habitual de que se debe interpretar el ambiente de catástrofe y decadencia ontológica como la «exageración» ideológica (la rimbombante universalización) de un contenido de verdad limitado (del atolladero de la situación social de cierta clase); aquí, más que en ninguna otra circunstancia, resulta aplicable la frase de Adorno «En el psicoanálisis freudiano no hay nada más verdadero que sus exageraciones». Cuando, por ejemplo, de Pascal (el filósofo «de cine negro» por antonomasia), con su melancólico pesimismo, se afirma que expresó la desintegración social y la pérdida de influencia de la antigua nobleza, proceso paralelo al surgimiento del absolutismo monárquico, conviene insistir en el

[9] *Juego de lágrimas,* de Neil Jordan, es quizá el mejor ejemplo de esa tensión entre lo histórico y lo «eterno», en virtud del repentino e inesperado giro desde el terreno histórico concreto (la lucha entre el IRA y el ejército británico en Irlanda del Norte) al «eterno» tema de las paradojas de la identidad sexual y el deseo. También en este caso constituye un error interpretar este giro como si fuera una demanda implícita de una mayor historización, que relativice hasta la lógica aparentemente «eterna» del deseo sexual: la propia paradoja de Kierkegaard, según la cual la eternidad se cimenta en un acto histórico, temporal y concreto, ha de ser aceptada sin reservas –a pesar de su «historización», la eternidad *continúa siendo* auténtica eternidad, no solo una ilusión, no solo la ilusoria eternización de una constelación histórica concreta–.

[10] Virginia Woolf expresó perfectamente esta paradoja cuando dijo que, hacia 1910, se había producido un cambio fundamental en la naturaleza humana. Con ello, lo que la escritora plantea no es solo que la naturaleza humana es histórica y está condicionada social y culturalmente, etc., sino algo mucho más radical: que la propia «eternidad» está sujeta a cambios y divisiones temporales.

momento de verdad contenido en la propia «exageración» de la forma ideológica en relación con su llamado contenido social concreto. Llegados a este punto, tal vez convendría recordar la crucial distinción freudiana entre los pensamientos oníricos latentes y el deseo inconsciente expresado por el sueño: no son lo mismo en absoluto, pues el deseo inconsciente se expresa por medio de la propia distorsión del pensamiento onírico latente, es decir, traduciendo el lenguaje cotidiano de la comunicación pública al lenguaje onírico (en el sueño de Freud sobre la inyección de Irma, por ejemplo, el pensamiento onírico latente no es más que la aspiración de Freud a no aceptar su responsabilidad en el fracaso del tratamiento de Irma, preocupación absolutamente consciente que le asediaba día y noche, mientras que el deseo inconsciente tiene que ver con un plano mucho más siniestro, los deseos y fantasías sexuales primitivos). En ese mismo sentido, y justamente en la medida en que se ha de leer todo texto ideológico como una formación en clave del inconsciente, la reducción del contenido manifiesto (la teología jansenista de Pascal) al pensamiento latente (el atolladero de la situación social de la antigua nobleza), aunque resulta adecuada, no explica el efecto que produce Pascal, la fascinación que ha ejercido en muchas generaciones de lectores. Ha de intervenir un tercer elemento, que, desde luego, se encuentra en le economía subyacente del goce.

El primer filósofo que estudió este núcleo ahistórico de historicidad fue F. W. J. Schelling: su importancia para el actual debate sobre el historicismo estriba en el concepto del acto primordial de decisión/diferenciación *(Ent-Scheidung),* del gesto que crea el desfase entre la inercia de lo Real prehistórico y el terreno de la historicidad, de las narrativizaciones múltiples y cambiantes. Por ello, ese acto es poco menos que una condición ahistórica trascendental de posibilidad y, al mismo tiempo, una condición de la imposibilidad de la historización[11]. Toda «historización», toda simbolización, debe «re-presentar» esa desfase, esta transformación de lo Real en historia. A propósito de Edipo, por ejemplo, resulta fácil jugar a la historización y demostrar que la constelación edípica está incrustada en un marco patriarcal específico, y así sucesivamente; exige un esfuerzo intelectual mucho mayor discernir, en la propia contingencia histórica del Edipo, una de las re-presentaciones del desfase que crea el horizonte de la historicidad. ¿Y no da testimonio la experiencia clínica psicoanalítica de la continua lucha por asegurarse la entrada en el terreno de la historicidad? ¿No son todos los puntos muertos del paciente otros tantos monumentos al carácter traumático de nuestra entrada en el territorio de la Historia simbólica, otras tantas pruebas de que esa entrada puede fracasar (como en la psicosis)? En suma, lo que los historicistas aceptan como primordialmente dado, como la «naturaleza de las cosas» («en la vida social, todo proviene del proceso de construcción

[11] Véase el capítulo 1 de S. Žižek, *The Indivisible Remainder,* Londres, Verso, 1996.

contingente»), es lo que se juega en una lucha ardua y difícil, lo que ha de (re)conquistarse mediante una lucha continua, lo que nunca se logra por completo… Ahí está la clave: la historicidad no es el grado cero de las cosas que, *a posteriori,* queda ocultado por fijaciones ideológicas y desconocimientos naturalizadores; la propia historicidad, el espacio de las construcciones discursivas contingentes, es algo que hay que sostener con esfuerzo, asumir, reconquistar una y otra vez…

A este núcleo ahistórico del goce no solo se puede acceder mediante experiencias límite «metafísicas» o «místicas»: permea nuestra vida diaria; solo se necesita tener ojos para verlo. En las escasas ocasiones en las que, a causa de obligaciones sociales de diversa índole, no puedo por menos de reunirme con mis parientes, quienes no tienen el menor interés en la teoría lacaniana (ni en ninguna otra), la conversación acaba tomando un giro desagradable antes o después: sin apenas disimular la hostilidad y envidia que subyacen a su amabilidad aparente, me preguntan cuánto dinero gano por escribir y publicar en el extranjero y por dar conferencias por todo el mundo. Curiosamente, sea cual sea la respuesta que yo les dé, no quedan satisfechos: si admito que gano lo que a sus ojos es una suma considerable, les parece injusto que gane tanto por mis memeces filosóficas, mientras que ellos, que «trabajan de verdad», sudan la gota gorda por conseguir una recompensa mucho menor; si les digo que gano poco, aseguran, con profunda satisfacción, que aun eso es demasiado: ¿quién necesita mi filosofía en estos tiempos de crisis? ¿Por qué tenemos que costearla con el dinero de los contribuyentes? La premisa de su razonamiento es que, para decirlo sin rodeos, gane lo que gane, es demasiado. ¿Por qué? No solo porque les parece que mi trabajo es completamente inútil: bajo ese reproche público, oficial, cabe discernir la envidia del goce. Pronto queda claro lo que de verdad les molesta: la idea de que *gozo* realmente con mi trabajo. Tienen una vaga intuición de que lo que hago me proporciona goce; por eso, a sus ojos, el dinero no es la retribución justa de mi trabajo. Así pues, no hay que extrañarse de que lo que gano oscile siempre entre los extremos del «demasiado poco» y el «demasiado»: esa oscilación es un signo infalible de que es el goce lo que está en juego. (De forma análoga, a ojos de un racista, los inmigrantes que nos roban el trabajo son, al mismo tiempo, muy vagos y excesivamente diligentes: trabajan demasiado para lo poco que cobran, pero, al mismo tiempo, como se benefician de nuestra seguridad social y nuestro Estado de bienestar, trabajan demasiado poco.)

¿La «banalidad del mal»?

En los países poscomunistas se ha producido un fenómeno interesante: el odio por el régimen comunista y por aquellos de sus representantes que han logrado so-

brevivir manifestado precisamente por escritores y periodistas que no solo no se involucraron a fondo en ninguna actividad disidente, sino que hasta «colaboraron» más de lo necesario para sobrevivir (no solo en el plano personal, sino también en el profesional). En Eslovenia, por ejemplo, un anciano poeta exige cada cierto tiempo purgas radicales de los «recuerdos del pasado», y advierte que, aunque han perdido todo poder público, las comunistas siguen dominando en secreto la vida social y económica. Sin embargo, no hace tantos años, ese mismo poeta era un periodista de lo más dócil que, entre otras cosas, se dedicó a exaltar el refinado gusto cultural de un funcionario comunista al que ahora se acusa de organizar farsas judiciales con propósitos políticos –cosa que, desde luego, *no* era necesaria para su supervivencia profesional–. La animosidad de esos críticos por el régimen comunista no se puede explicar simplemente por los perjuicios que este les causó; al contrario, odian el antiguo régimen porque les humilló extrayendo de ellos un «plus-de-obediencia», un gesto de docilidad procedente del puro goce proporcionado por su participación en el opresivo ritual ideológico comunista. Así pues, ¿cómo establecer la línea de separación entre la obediencia necesaria para sobrevivir y el «plus-de-obediencia»? Por supuesto, no existen criterios «objetivos»; tampoco basta con decir que, cuando alguien ha hecho cosas que iban más allá del modesto propósito de sobrevivir y así ha logrado un poder o unos beneficios materiales y profesionales excesivos, nos encontramos ante un «plus-de-obediencia». La única idea aceptable consiste en afirmar que, aun cuando el gesto de docilidad haya sido muy modesto, nos encontramos ante un «plus-de-obediencia» desde el momento en que ese gesto proporciona al sujeto un goce en-sí-mismo.

En un plano más traumático, la referencia al goce pone de manifiesto lo inadecuada que resulta la idea de la «banalidad del mal», formulada por Hannah Arendt en su famoso informe sobre el juicio de Eichmann, es decir, la idea de que Eichmann, lejos de haber estado dominado por una voluntad demoníaca de infligir sufrimiento y destruir vidas humanas, no era más que un funcionario modélico y obediente dedicado a hacer su trabajo, a ejecutar órdenes, sin preocuparse por sus consecuencias morales, etc.; la idea de que para él lo importante era la forma simbólica del orden pura y «tediosa», despojada de todo tipo de vestigios imaginarios, «patológicos», como diría Kant (el horror causado por el cumplimiento de las órdenes, motivos privados como el beneficio económico o la satisfacción sádica, etc.). Ahora bien, en realidad fue *el propio aparato nazi* el que trató la ejecución del Holocausto como una especie de secreto obsceno, carente de reconocimiento público, lo cual impide su transposición simple y directa al anonimato de la máquina burocrática. Para explicar cómo los verdugos llevaron a cabo las medidas conducentes al Holocausto, uno, por tanto, debe completar la lógica burocrática puramente *simbólica* que pone de manifiesto la idea de la «banalidad del mal» con otros dos elemen-

tos: la pantalla *imaginaria* de satisfacciones, mitos, etc., que permite a los sujetos mantenerse a distancia de los horrores en los que participan (neutralizándolos, por tanto) y el saber que tienen sobre ellos (diciéndose a sí mismos que a los judíos solo se los transporta a unos nuevos campos en el Este; afirmando que solo se asesinó a un número muy pequeño de ellos; escuchando música clásica por la noche y convenciéndose de que «al fin y al cabo, somos personas cultas que, desgraciadamente, nos vemos obligadas a hacer cosas desagradables, pero necesarias», etc.); y, por encima de todo, lo *real* del *goce* perverso (sádico) de lo que estaban haciendo (torturar, asesinar, desmembrar cuerpos…). Sobre todo es muy importante no olvidar que la propia «burocratización» del crimen tuvo un efecto libidinal ambiguo: por un lado, permitió a (algunos de) los participantes neutralizar el horror y considerarlo «un trabajo como cualquier otro»; por otro, la lección esencial del ritual perverso es aplicable en este caso: la «burocratización» constituía en sí misma la fuente de un goce suplementario (¿no se extrae todavía más placer si se ejecuta el asesinato como parte de una compleja operación administrativo-criminal? ¿No es más satisfactorio torturar prisioneros como si eso formara parte de un procedimiento metódico –por ejemplo, los absurdos «ejercicios matutinos» que solo servían para atormentarlos–? ¿No les daba a los guardias un poco más de «gusto» infligir sufrimiento a sus víctimas so capa de una actividad destinada oficialmente a mantener su salud, en lugar de pegarles sin más ni más?).

Ahí radica el interés del polémico *Los verdugos voluntarios de Hitler*[12], de Goldhagen, un libro cuyo rechazo de todas las formas habituales de explicar cómo fue posible que alemanes «normales y decentes» estuvieran dispuestos a participar en el Holocausto presenta un innegable efecto de verdad. No se puede afirmar que la inmensa mayoría no supiera lo que pasaba, que estuviera aterrorizada por la pequeña banda nazi (idea propagada por algunos izquierdistas para salvar al «pueblo» alemán de una condena colectiva): lo sabía, circulaban suficientes rumores y negativas incómodas. No se puede afirmar que los verdugos eran burócratas grises y desapasionados que seguían órdenes ciegamente, ateniéndose a la autoritaria tradición alemana de obediencia incondicional: existen numerosos testimonios del *exceso de goce* que experimentaban en su empresa (véanse los numerosos ejemplos en los que infligían sufrimientos o humillaciones suplementarias e «innecesarias»: orinar en la cabeza de una anciana judía, etc.). No se puede afirmar que los verdugos fueran una pandilla de fanáticos desquiciados y ajenos hasta a las más elementales normas morales: la propia gente que llevó a cabo el Holocausto solía comportarse intachablemente en privado y en público, participaba de una rica vida cultural, protestaba contra la injusticia social, etc. No se puede afirmar que los aterrorizaron para que se sometieran, puesto que la

12 Véase Daniel J. Goldhagen, *Hitler's Willing Executioners,* Nueva York, Little, Brown & Co., 1996.

negativa a obedecer una orden llevaba aparejada un severo castigo: antes de hacer ningún tipo de «trabajo sucio», a los miembros de la policía se les preguntaba si serían capaces de hacerlo, y los que se negaban no padecían represalias. Así pues, aunque algunos datos proporcionados por el libro resultan problemáticos, su premisa básica es, sencillamente, innegable: los verdugos *tenían otra opción;* por lo general, eran alemanes absolutamente responsables, maduros y «civilizados».

Sin embargo, la explicación de Goldhagen (la tradición de antisemitismo eliminacionista que ya se había consolidado en el siglo XIX como ingrediente central de la «ideología alemana» y, en consecuencia, de la identidad colectiva alemana) se parece demasiado a la tesis habitual sobre la «culpa colectiva», la cual proporciona una «cómoda salida» al remitir a un destino colectivo («¿Qué otra cosa podíamos hacer? ¡La herencia ideológica colectiva predeterminaba nuestros actos!»). Además, en sus descripciones concretas (o, mejor dicho, en sus interpretaciones de testimonios concretos), Goldhagen no parece tener en cuenta el modo en que la ideología y el poder funcionan en el plano de la «microfísica». Se puede estar completamente de acuerdo con él en que la idea de la «banalidad del mal» propuesta por Arendt resulta insuficiente, en la medida en que –por usar términos lacanianos– no tiene en cuenta el obsceno plus-de-gozar, no reconocido públicamente, que proporcionaba la ejecución de las órdenes, manifestado en los excesos «innecesarios» de tal ejecución (como demuestra Goldhagen, tales excesos no eran alentados por los oficiales superiores –incluso solían amonestar levemente a los soldados que los cometían–, no porque sintieran compasión por los judíos, sino porque se consideraba que tales excesos eran incompatibles con la «dignidad» de un soldado alemán). Sin embargo, pese al carácter público del antisemitismo nazi, la relación entre esos dos planos –el texto de la ideología pública y su «obsceno» suplemento superyoico– nunca dejó de darse: los propios nazis trataban el Holocausto como si fuera un «sucio secreto» colectivo. Tal cosa no solo no fue obstáculo alguno para la realización del Holocausto, sino que, precisamente, le sirvió de soporte libidinal, pues la propia conciencia de que «todos vamos en el mismo barco», de que participamos en una transgresión común, servía de «cemento» de la consistencia colectiva nazi.

Por tanto, la insistencia de Goldhagen en que los verdugos, por lo general, no sentían «vergüenza» alguna por lo que hacían, está fuera de lugar: desde luego, lo que trata de subrayar es que esa falta de vergüenza prueba hasta qué punto la tortura y el asesinato de judíos formaba parte de su conciencia ideológica como algo plenamente aceptable. Sin embargo, una lectura atenta de los testimonios de su propio libro demuestra que los verdugos *sentían que sus actos eran algo parecido a una actividad «transgresora»,* algo parecido a una actividad «carnavalesca» pseudobajtiniana en la que los límites de la vida cotidiana «normal» quedaban momentáneamente suspendidos; era precisamente ese carácter «transgresor» (transgresor en

relación con las normas éticas públicamente reconocidas por la propia sociedad nazi) lo que explicaba el «plus-de-gozar» que se extraía de torturar a las víctimas más de lo necesario. Por consiguiente, el sentimiento de vergüenza no sirve, de nuevo, para probar que los verdugos no estaban «absolutamente corrompidos», que «en ellos aún quedaba un mínimo de decencia»: al contrario, esa vergüenza era el signo inconfundible del exceso de goce que extraían de sus actos.

Así pues –si volvemos al elemento crucial de la argumentación de Goldhagen (antes de asaltar el gueto y capturar violentamente a los judíos, a los miembros de la unidad alemana se les preguntó si se sentían capaces de llevar a cabo esa desagradable tarea, y quienes respondieron negativamente no sufrieron consecuencia alguna)–, ¿nos encontramos ante un caso de *elección forzada*? Ese es el motivo por el que, en cierto sentido, esa elección era aún peor que la coerción abierta: los sujetos no solo se veían forzados a participar en actos de violencia obscenos y repulsivos, sino que, además, debían aparentar que lo hacían libremente y por propia voluntad. (Lo más probable es que se tolerara a la minoría que se negaba a participar precisamente para mantener la *apariencia* de que la elección era libre.) Sin embargo, una vez más, esa coerción sutil, hecha so capa de una elección libre (eres libre de participar o negarte, a condición de que te inclines por la opción correcta y elijas participar) en modo alguno suprime la responsabilidad del sujeto: uno es responsable en la medida en que *goza al hacer su trabajo,* y resulta claro que la sutil coerción (implícita) creaba el goce suplementario de formar parte de un organismo más grande, transindividual; de «sumergirse en una voluntad colectiva».

Heinrich Himmler lo dejó claro en su tristemente famosa afirmación de que el Holocausto era uno de los capítulos más gloriosos de la historia alemana, del que, por desgracia, no podría quedar constancia por escrito. La idea que subyace a esta afirmación es que uno demuestra su devoción por la patria no solo haciendo cosas nobles por ella (como sacrificar la propia vida, etc.), sino también estando dispuesto a cometer actos horribles en caso de necesidad: es decir, dando preferencia a las exigencias de la patria frente a mezquinas preocupaciones sobre la honradez y la integridad personales. El verdadero héroe es aquel que está dispuesto a ensuciarse las manos por la noble causa. Aunque se encuentra la misma lógica en la justificación estalinista del terror revolucionario, eso no entraña que el nazismo movilizase el goce como lo hizo el estalinismo, es decir, conforme a un mecanismo «totalitario» universal.

Se puede discernir la diferencia fundamental entre las respectivas naturalezas del «totalitarismo» estalinista y fascista gracias a un pequeño pero importante detalle: cuando el líder fascista acaba su discurso y la masa aplaude, el líder se reconoce como el destinatario de los aplausos (mantiene la mirada fija en un punto lejano, se inclina ante el público o algo por el estilo), mientras que el líder estalinista (por ejemplo, el secretario general del partido tras acabar su informe ante el congreso) *se pone de pie y*

empieza a aplaudir. Este cambio supone una posición discursiva fundamentalmente diferente: el líder estalinista siente la obligación de aplaudir porque el verdadero destinatario del aplauso del pueblo no es él mismo, sino el gran Otro de la Historia, del que él no es más que un humilde servidor-instrumento… En la medida en que –según Lacan– la posición del objeto-instrumento del goce del gran Otro es lo característico de la economía del perverso, cabe también decir que la diferencia es la que se da entre el paranoico fascista y el perverso estalinista. En lo tocante a «ser observado», por ejemplo, el paranoico está convencido de que lo observan durante el acto sexual –«ve una mirada donde, en realidad, no hay ninguna»–, mientras que el perverso organiza la mirada del otro como acompañamiento del acto sexual (por ejemplo, pide a un amigo o a un desconocido que lo observe mientras hace el amor con su mujer). ¿No sucede lo mismo con la idea del complot contra el régimen? Los paranoicos nazis creían de veras en la conspiración judía, mientras que los perversos estalinistas se dedicaban a inventar/organizar «conspiraciones contrarrevolucionarias» a modo de golpes preventivos. La mayor sorpresa que podía llevarse el investigador estalinista era descubrir que la persona acusada de ser un espía alemán o americano era verdaderamente un espía: en el estalinismo, las confesiones solo valían si eran falsas y se habían obtenido con amenazas…

¿En qué podemos cimentar esa diferencia? Por lo que hace a la pareja formada por el estalinismo y el fascismo, Heidegger concede calladamente prioridad al fascismo. Nosotros no estamos de acuerdo con él y por eso seguimos a Alain Badiou[13], quien afirma que, a pesar de los horrores perpetrados en su nombre (o, más bien, en nombre de la forma específica de esos horrores), el comunismo estalinista estaba intrínsecamente relacionado con un auténtico acontecimiento (la Revolución de Octubre), mientras que el fascismo era un pseudoacontecimiento, una mentira disfrazada de autenticidad. Badiou invoca la diferencia entre *désastre* (la ontologización estalinista del auténtico acontecimiento en una materialización concreta del Ser) y *désêtre* (la escenificación/imitación fascista de un pseudoacontecimiento llamado «Revolución fascista»): *mieux vaut un désastre qu'un désêtre,* ya que el *désastre* permanece, pese a todo, intrínsecamente relacionado con el auténtico acontecimiento, del que es consecuencia, mientras que el *désêtre* se limita a imitar el Acontecimiento como si fuera un espectáculo estético despojado de la sustancia de la verdad. Por esa misma razón, las purgas llevadas a cabo bajo el estalinismo fueron mucho más feroces y en cierto sentido, mucho más «irracionales» que la violencia fascista: en el fascismo, incluso en la Alemania nazi, era posible sobrevivir, mantener la apariencia de una vida cotidiana «normal», siempre y cuando uno no participara en ninguna actividad política de oposición (y, claro está, si no se era de origen ju-

---

[13] Véase A. Badiou, *L'Éthique,* París, Hatier, 1993.

dío…), mientras que en el estalinismo de finales de la década de 1930 nadie estaba a salvo y *cualquiera* podía ser denunciado, detenido y fusilado por traición inesperadamente. Dicho de otro modo, la «irracionalidad» del nazismo estaba «condensada» en el antisemitismo, en su creencia en la conspiración judía, mientras que la «irracionalidad» estalinista permeaba todo el cuerpo social. Por ese motivo, los investigadores de la policía nazi buscaban pruebas e indicios de actividades contra el régimen, mientras que los investigadores estalinistas se dedicaban a tejer mentiras palmarias y manifiestas (tramas y sabotajes inventados, etcétera).

La violencia infligida por el poder comunista a sus propios miembros da testimonio de la radical contradicción del régimen, pone de relieve la tensión intrínseca entre su proyecto comunista y el *désastre* de su realización, es la prueba de que en los orígenes del régimen hubo un «auténtico» proyecto revolucionario. Las incesantes purgas no solo eran necesarias para borrar las huellas de los orígenes del propio régimen, sino también como algo parecido a un «retorno de lo reprimido», un recordatorio de la radical negatividad que había en el corazón del régimen, como muestra perfectamente *Quemado por el sol,* de Nikita Mijalkov, la historia del último día en libertad del coronel Kotov, un alto miembro de la *nomenklatura,* famoso héroe de la Revolución, felizmente casado con una hermosa joven. Corre el verano de 1936 y Kotov disfruta de un domingo idílico en su dacha, junto con su mujer y su hija. Dmitri, antiguo amante de la mujer de Kotov, les hace una visita inesperada: lo que empieza como una reunión agradable –dedicada a jugar, a cantar y a rememorar los viejos tiempos– acaba convirtiéndose en una pesadilla… Mientras Dmitri coquetea con la mujer de Kotov y fascina a su hija con historias y música, llega un momento en que Kotov advierte que Dmitri es un agente de la NKVD que ha venido para detenerlo por traición al final del día…[14]

Resulta crucial la arbitrariedad absoluta y la falta de sentido de la violenta intrusión de Dmitri, que perturba la paz del idílico día de verano: se debe interpretar ese carácter idílico como un emblema del nuevo orden en el que la *nomenklatura* cimentó su dominio, de modo que la intervención del agente del NKVD que perturba ese idílico día da testimonio, en lo que tiene de traumática arbitrariedad –o, como diría Hegel, de «negatividad abstracta»– de la profunda falsedad de ese idílico orden, es decir, de que el nuevo orden se basa en la traición de la Revolución. Las purgas estalinistas de los miembros más antiguos del partido tenían como razón de ser esa traición fundamental: los acusados eran, en efecto, culpables en la medida en que, como miembros de la nueva *nomenklatura,* habían traicionado la Revolución. Por tanto, el terror estalinista no es meramente la traición de la Revolución, el inten-

[14] La película tiene además el encanto de que la trama política contiene implícitamente un marco edípico: el protagonista de más edad es el padre obsceno que le roba la novia a su hijo y el hijo regresa luego para vengarse.

to de borrar las huellas del verdadero pasado revolucionario; sucede más bien que da testimonio de algo así como de un «demonio de la perversidad», que obligaba al nuevo orden posrevolucionario a (re)inscribir su traición de la Revolución en su propio seno, a «reflejarlo» o «remarcarlo» mediante detenciones y asesinatos arbitrarios que amenazaban a todos los miembros de la *nomenklatura.* Como en el psicoanálisis, la confesión estalinista de la culpa encubre la verdadera culpa. (Es bien sabido que Stalin tuvo la habilidad de reclutar para el NKVD a gente de baja extracción social que, de ese modo, pudo dar rienda suelta a su odio por la *nomenklatura,* deteniendo y torturando a antiguos *apparatchiks.*)

La tensión inherente entre la estabilidad del dominio de la nueva *nomenklatura* y el perverso «retorno de lo reprimido» materializado en las repetidas purgas de sus miembros está en el meollo del fenómeno estalinista: las purgas son la forma en que la herencia revolucionaria traicionada sobrevive y angustia al régimen. El sueño de Gennadi Zyuganov, candidato presidencial comunista en 1996 (las cosas hubieran salido bien en la Unión Soviética si Stalin hubiera vivido al menos cinco años más y hubiera coronado su último proyecto: acabar con el internacionalismo y propiciar la reconciliación entre el Estado Ruso y la Iglesia Ortodoxa; dicho de otro modo, si Stalin hubiera llevado a cabo la purga antisemita…), apunta precisamente a la pacificación con la que el régimen revolucionario se hubiera desecho de su tensión inherente y se hubiera estabilizado. La paradoja, desde luego, es que, para lograr esa estabilidad, la última purga de Stalin, la «madre de todas las purgas» planeada para el verano de 1953 y que abortó su muerte, tendría que haber sido un éxito.

La poesía de la limpieza étnica

La misma referencia al goce nos permite arrojar nueva luz sobre los horrores de la guerra de Bosnia, tal como aparecen reflejados en la película *Underground,* de Emir Kusturica. Como sabemos gracias a la fenomenología filosófica, el objeto de la percepción queda constituido por la actitud del sujeto ante él. El cuerpo humano desnudo proporciona la ilustración más viva de lo dicho: puede provocarnos excitación sexual, ser objeto de una mirada estética desinteresada, de una investigación científica (biológica) e incluso, entre hombres que se mueren de hambre, de interés culinario… Ante las obras de arte surge a menudo el mismo problema: cuando su investidura política resulta demasiado evidente, es imposible abordarlas o adoptar una actitud estética desinteresada, dejando de lado la pasión política. Y ese el problema de *Underground:* uno puede acercarse a ella como si fuera un objeto estético; en la medida en que la política despierta tantas pasiones como el sexo, uno puede acercarse a ella como si se tratara de un *enjeu* en nuestras luchas político-ideológi-

cas; puede ser objeto de interés científico (para un sujeto que pueda verla con los ojos del historiador y estudiar la película con el fin de aprender algo sobre el trasfondo de la crisis yugoslava); *in extremis,* puede ser objeto de un puro interés técnico (¿cómo ha sido hecha?). A juzgar por las apasionadas reacciones suscitadas por *Underground,* sobre todo en Francia, parece que su papel como *enjeu* en la lucha política sobre el significado de la guerra en la post-Yugoslavia eclipsó completamente sus cualidades estéticas intrínsecas.

Aunque, en último término, comparto esa impresión, mi idea al respecto es un poco más específica. El significado político de *Underground* no se encuentra primordialmente en su abierta tendenciosidad, en el modo en que toma partido en el conflicto de la post-Yugoslavia (los heroicos serbios contra los traidores y pronazis eslovenos y croatas…), sino, más bien, en su actitud estética «despolitizada». Es decir, cuando, en sus conversaciones con los periodistas de *Cahiers du cinéma,* Kusturica insistía en que *Underground* no era una película política en absoluto, sino algo así como una experiencia subjetiva liminal y parecida a un estado de trance, un «suicidio aplazado», estaba poniendo, sin saberlo, sus verdaderas cartas *políticas* sobre la mesa e indicando que *Underground* escenifica el fantasmático telón de fondo «apolítico» de la limpieza étnica y las atrocidades bélicas acontecidas en la post-Yugoslavia. Pero ¿cómo?

A menudo se oye la advertencia de que, en el caso de la guerra de Bosnia, debería evitarse el tópico de la demonización de los serbios. Sin embargo, dejando aparte que la propia advertencia (basada en el deseo de mantener la «equidistancia» respecto de todas las partes en conflicto –«no se puede echar toda la culpa a uno de los bandos; en la orgía fraternal de esta matanza tribal, no hay inocentes») es uno de los grandes tópicos de la guerra de Bosnia, resulta interesante discernir en esa ambigua demonización la disparidad entre el deseo «oficial» y el deseo auténtico. Es decir, en la propia condena pública, «oficial», de los serbios, y en la compasión que, en cambio, se siente por los bosnios, en la que se considera que los serbios son los ganadores y los guerreros invencibles, mientras que los bosnios aparecen siempre como víctimas desgraciadas, el mayor empeño de Occidente ha sido mantener intacto ese marco fantasmático subyacente. Por ese motivo, cuando los serbios empezaron a perder en el campo de batalla, Occidente intensificó enseguida las presiones y acabó con la guerra: los bosnios *tenían que seguir siendo las víctimas;* en el momento en que dejaron de perder, su imagen se transformó en la de fanáticos fundamentalistas musulmanes… La verdad de la llamada «demonización de los serbios» residía en la fascinación por sus víctimas, claramente manifiesta en la actitud de Occidente ante las horrendas imágenes de cadáveres mutilados, de niños heridos y quejumbrosos, etc.: le horrorizaban, pero, al mismo tiempo, no «podía dejar de mirarlas».

Otro tópico predominante es el de que los pueblos de los Balcanes están atrapados en la vorágine fantasmática de los mitos históricos. El propio Kusturica respalda esta

idea al afirmar, en la entrevista para *Cahiers du cinéma,* lo siguiente: «En esta región, la guerra es un fenómeno natural. Es como una catástrofe natural, como un terremoto que se produce cada cierto tiempo. En mi película he tratado de aclarar el estado de cosas que se vive en ese rincón caótico del mundo. No parece que nadie sepa dónde están las raíces de este conflicto terrible». Desde luego, estamos ante un caso ejemplar de «balcanismo», que desempeña una función similar a la del «orientalismo» de Edward Said: los Balcanes son el espacio atemporal en que Occidente proyecta sus contenidos fantasmáticos. Por ese motivo no hay que caer en la trampa de «intentar comprender»; lo que hay que hacer es *precisamente lo contrario;* en lo tocante a la guerra en la post-Yugoslavia, hay que llevar a cabo algo así como una reducción fenomenológica inversa y poner entre paréntesis la multitud de *significados,* la abundancia de espectros del pasado que nos permiten «comprender» la situación. Hay que resistirse a la tentación de «comprender» y hacer algo similar a quitar el volumen del televisor: de repente, los movimientos de la gente en la pantalla, desprovistos de su soporte sonoro, parecen gesticulaciones ridículas, absurdas. Solo esa suspensión de la «comprensión» hace posible el análisis de lo que está en juego –económica, política e ideológicamente– en la crisis de la post-Yugoslavia, el análisis de los cálculos *políticos* y de las decisiones estratégicas que llevaron a la guerra.

La debilidad de la mirada multicultural universal no radica en su incapacidad de «tirar el agua de la bañera sin perder al niño»: es completamente erróneo aseverar que, cuando uno tira el agua sucia del nacionalismo (el fanatismo «excesivo»), hay que tener cuidado de no perder al niño de la «saludable» identidad nacional, es decir, que hay que trazar la línea de separación entre el grado apropiado de nacionalismo «saludable» –el mínimo necesario para que exista una identidad nacional– y el nacionalismo «excesivo» (xenofóbico, agresivo). Esa distinción, de sentido común, *reproduce el propio razonamiento nacionalista que pretende deshacerse del exceso «impuro».* Por consiguiente, a uno le entra la tentación de proponer una analogía con el tratamiento psicoanalítico, cuyo objetivo tampoco es deshacerse del agua sucia (de los síntomas, de los tics patológicos) para quedarse con el niño (el núcleo sano del Yo), sino, más bien, tirar al niño (poner en suspenso el Yo del paciente) para confrontar al paciente con su «agua sucia», con los síntomas y fantasías que estructuran su goce[15]. En el asunto de la identidad nacional, también hay que esforzarse en tirar al niño (la pureza espiritual de la identidad nacional) para revelar el soporte fantasmá-

[15] Esta inversión resulta crucial para el avance del tratamiento psicoanalítico: al principio, el paciente quiere aferrarse a la consistencia de su Yo y desembarazarse únicamente de los síntomas embarazosos que la perturban; durante el análisis, sin embargo, lo que se disuelve es el Yo del paciente, de modo que el paciente ha de enfrentarse directamente con el síntoma, desprovisto de la coraza protectora de su Yo.

tico que estructura el goce extraído de la Cosa nacional. Y el mérito de *Underground* es que revela inadvertidamente esa agua sucia.

Underground saca a la luz el obsceno «mundo subterráneo» del discurso público, oficial (representado en la película por el régimen comunista de Tito). No hay que olvidar que el «mundo subterráneo» al que se refiere el título no solo es el ámbito del «suicidio aplazado», de la eterna orgía de borracheras, canciones y cópulas que se produce en un tiempo suspendido y al margen del espacio público; representa también el taller «subterráneo» en el que los operarios esclavizados –aislados del resto del mundo y, por tanto, seguros, erróneamente, de que la segunda guerra mundial todavía no ha acabado– trabajan día y noche y producen las armas que vende Marko, el protagonista de la película, que es el «propietario» de esos esclavos y el gran manipulador, el único intermediario entre el «mundo subterráneo» y el mundo público. Kusturica hace con esto referencia a un motivo que tiene una larga tradición en los cuentos europeos para niños, el de los enanos diligentes (a menudo controlados por un mago malvado) que, de noche, mientras dormimos, salen de su escondrijo y hacen su trabajo (ordenar la casa, hacer la comida…), de modo que, cuando nos levantamos por la mañana, nos lo encontramos todo hecho, como por arte de magia. El «mundo subterráneo» de Kusturica es la última materialización de ese motivo, presente tanto en *Rheingold,* de Richard Wagner (los nibelungos que trabajan en sus cuevas subterráneas, dominados por su cruel mago, el enano Alberich) como en *Metrópolis,* de Fritz Lang, en la que los esclavizados operarios industriales viven y trabajan en las profundidades de la tierra para aumentar la riqueza de los capitalistas al mando.

El recurso a los esclavos del «mundo subterráneo» dominados por un amo maligno y manipulador se sitúa sobre el trasfondo de la oposición entre los dos aspectos del amo: por un lado, la autoridad simbólica pública y «visible»; por otro, la aparición espectral «invisible». Cuando se dota al sujeto de autoridad simbólica, actúa como un apéndice de su título simbólico, es decir, es el «gran Otro», la institución simbólica que actúa a través suyo: pensemos, por ejemplo, en un juez que puede ser una persona corrupta y miserable, pero que, en el momento en que se pone la toga y sus demás distintivos, por su boca habla la propia ley… Por otro lado, el amo «invisible» (ejemplificado en la figura antisemita del judío que, oculto a la mirada pública, mueve los hilos de la vida social) es algo así como un doble siniestro de la autoridad pública: ha de actuar en la sombra, invisible a la mirada pública, irradiando una omnipotencia espectral y casi fantasmagórica[16].

El desdichado Marko del *Underground* de Kusturica forma parte del linaje del malvado mago que controla un imperio invisible de trabajadores esclavizados: es

---

[16] Véase S. Žižek, «"I Hear You with My Eyes"; or The Invisible Master», en *Gaze and Voice as Love Objects,* Durham, NC, Duke University Press, 1996.

algo así como un siniestro doble de Tito, el amo simbólico público. Sin embargo, la pregunta esencial es la siguiente: ¿qué posición adopta Kusturica ante esa dualidad? El problema de *Underground* es que cae en la cínica trampa de presentar ese trasfondo «obsceno» desde una distancia benevolente. *Underground,* desde luego, se compone de muchos estratos y es extremadamente autorreflexiva. Juega con una mezcla de tópicos (el mito serbio de un hombre de verdad que, aun cuando las bombas caen a su lado, sigue comiendo como si tal cosa); está llena de referencias a la historia del cine, incluso a *L'Atalante,* de Vigo, y al cine como tal (cuando el héroe bélico del «mundo subterráneo», a quien se cree muerto, sale de su escondrijo, se encuentra con unos cineastas que están rodando una película sobre su heroica muerte), además de a otras formas de autorreferencialidad posmoderna (el recurso a la perspectiva de los cuentos para niños: «Érase una vez un lugar llamado…»; el paso del realismo a la pura fantasía; la idea de una red de túneles subterráneos bajo Europa, uno de los cuales lleva directamente de Berlín a Atenas…). Desde luego, se pretende que todo ello tenga un propósito irónico; no hay que «tomarlo al pie de la letra»; sin embargo, *la ideología cínica «posmoderna» se consuma precisamente por medio de ese autodistanciamento.* Umberto Eco enumeró recientemente los rasgos definitorios de la actitud fascista: tenacidad dogmática, ausencia de humor, insensibilidad a la argumentación racional… No podía estar más equivocado. Hoy día el neofascismo se vuelve cada vez más «posmoderno», civilizado, juguetón, partícipe de un irónico autodistanciamiento… *sin que por ello sea menos fascista.*

Por tanto, en cierto sentido, Kusturica tiene razón en su entrevista para *Cahiers du cinéma:* en realidad sí ha logrado «aclarar el estado de cosas que se vive en ese rincón caótico del mundo», pues ha sacado a la luz su soporte «subterráneo» fantasmático. Con ello, ha revelado, sin saberlo, la economía libidinal de la matanza étnica que los serbios llevaron a cabo en Bosnia: el trance pseudobatailliano del gasto excesivo, el alocado ritmo de la interminable borrachera-comilona-canciones-fornicación. *Esa es la materia del «sueño» de los que realizan la limpieza étnica; ahí está la respuesta a la pregunta «¿Cómo fueron capaces de hacerlo?».* Así como la definición consagrada de la guerra afirma que se trata de «una continuación de la política por otros medios», nosotros podemos sostener que no es casual que Radovan Karadžič, el líder de los serbobosnios, sea un poeta: la limpieza étnica de Bosnia fue la continuación de (un tipo de) *poesía* por otros medios.

El prójimo desublimado

La fantasía que subyace en el texto ideológico público como su obsceno sostén no reconocido sirve simultáneamente de pantalla contra la intrusión directa de lo

Real. Según un mito popular racista y machista, a los hombres italianos, durante el acto sexual, les gusta que la mujer les susurre al oído obscenidades sobre lo que ha hecho con otro hombre u otros hombres; solo con ayuda de ese sostén mítico pueden actuar como los excelsos amantes que se dice que son. Aquí tenemos el lacaniano *«il n'y a pas de rapport sexuel»* en estado puro: lo que el mito tiene de acertado desde el punto de vista de la teoría es que ni siquiera en el momento en que el contacto físico con la otra persona resulta más intenso están solos los amantes: necesitan el sostén simbólico de una mínima narración fantasmática, es decir, nunca pueden limitarse a «dejarse llevar» y sumergirse en «eso». *Mutatis mutandis,* lo mismo vale para la violencia étnica o religiosa: la pregunta que hay que hacerse siempre es la siguiente: «¿Qué voces oye un racista cuando se permite pegar a judíos, árabes, mexicanos, bosnios…? ¿Qué le dicen esas voces?».

En los animales, la forma más elemental, el «grado cero» de la sexualidad, es la cópula; sin embargo, en los humanos, el «grado cero» es *la masturbación acompañada de fantasías* (en este sentido, según Lacan, el goce fálico es onanista y estúpido); el contacto con otra persona «real», de carne y hueso, que sentimos al tocar a *otro* ser humano, no es algo evidente, sino intrínsecamente traumático, que solo cabe sostener en la medida en que ese otro entra en el marco de la fantasía del sujeto. Cuando, en el siglo XVIII, la masturbación se convirtió en un problema moral en un sentido propiamente moderno[17] lo que más preocupaba a los sexólogos moralistas no era la pérdida contraproducente de semen, sino el modo «antinatural» en que se excitaba el deseo durante la masturbación: no por medio de un objeto real, sino de un objeto fantaseado, creado por el propio sujeto. Cuando, por ejemplo, Kant condena ese vicio por ser tan antinatural que «juzgamos indecente hasta llamarlo por su nombre», razona de este modo: «Se dice que el deseo es antinatural cuando se despierta en el hombre no en presencia de su objeto real, sino al imaginarlo, y, por tanto, de forma contraria al propósito de ese apetito, puesto que quien crea ese objeto es el propio hombre»[18]. El problema, desde luego, es que, para que la sexualidad funcione con normalidad, necesita una mínima «síntesis de la imaginación» (por utilizar el propio concepto de Kant), capaz de (re)crear su objeto. Esta «parte imaginada» se trasluce en una experiencia desagradable que muchos hemos tenido: en medio del más apasionado acto sexual, es posible que, de repente, «desconectemos»; que, de repente, surja esta pregunta: «¿Qué hago yo aquí, sudando y repitiendo estos gestos estúpidos»?; el placer se puede transformar en asco o en un extraño

---

[17] A este respecto, me baso en T. W. Laqueur, «Masturbation, Credit and the Novel During the Long Eighteenth Century», *Qui Parle,* 8:2, 1995.

[18] I. Kant, *The Metaphysics of Morals,* Part II: The Doctrine of Virtue, II, 7, par. 424 [ed. cast.: *La metafísica de las costumbres,* trad. de J. Conill y A. Cortina, Madrid, Tecnos, 2005].

sentimiento de distancia. Lo crucial es que, al producirse esa violenta perturbación, *nada cambia en realidad:* la causa de la transformación se debe simplemente *al cambio de la posición del otro en nuestro marco fantasmático.* Ese es precisamente el problema que presenta *No amarás,* de Kieslowski, una obra maestra sobre la (im)posibilidad del amor cortesano en el presente: el protagonista, el joven Tomek, practica la masturbación voyerista (se masturba mientras observa a la mujer amada por su «ventana indiscreta»): cuando traspasa el umbral fantasmático de la ventana y la mujer que hay al otro lado del espejo lo seduce, ofreciéndosele, todo se desintegra y él se ve empujado al suicidio…

Esa misma experiencia de «desublimación» era ya conocida en la tradición del amor cortesano, concretamente en la figura de *die Frau-Welt* (la mujer que simboliza la vida terrenal, la vida del mundo): parece hermosa desde la distancia apropiada, pero en cuanto el poeta o el caballero que la sirven se le acercan demasiado (o cuando ella les hace señas para que se aproximen y pagarles por su fiel servicio), les muestra su otro lado, y lo que antes parecía belleza fascinante es ahora carne putrefacta, plagada de serpientes y gusanos: la repugnante sustancia de la vida –como en las películas de David Lynch, en las que un objeto se convierte en la repugnante sustancia de la vida cuando la cámara se acerca demasiado–. La distancia que separa a la belleza de la fealdad es, por tanto, la misma que separa a la realidad de lo Real: lo que constituye la realidad es el mínimo de idealización que necesita el sujeto para soportar el horror de la Real.

Hallamos la misma descomposición en *Hamlet,* cuando Ofelia deja de ser el objeto del deseo de Hamlet y empieza a encarnar a los ojos de este el repugnante movimiento inmoral de la vida primordial, del ciclo de generación y corrupción en el que Eros y Tánatos se dan la mano y en el que el nacimiento entraña el comienzo de la descomposición –como la *Frau-Welt* cuando nos acercamos demasiado a ella–. A lo largo de ese proceso, la fantasía de Hamlet se desintegra, de modo que, cuando Ofelia llega a ser, por así decirlo, abordable de manera directa, sin la pantalla de la fantasía, Hamlet ya no sabe dónde colocarla y la observa con extraño desapego, como si Ofelia fuera una extraterrestre. (En la escena de la tumba del Acto V, Hamlet recompone su fantasía y, en consecuencia, vuelve a constituirse en sujeto deseante.)

Aquí podemos ver con toda claridad que la fantasía se encuentra al lado de la realidad, que sostiene el «sentido de la realidad» del sujeto: cuando el marco fantasmático se desintegra, el sujeto sufre una «pérdida de realidad» y empieza a ver la realidad como un universo de pesadilla «irreal», sin base ontológica firme; ese universo de pesadilla no es una «pura fantasía» sino, al contrario, *lo que queda de la realidad cuando la realidad se queda sin el sostén de la fantasía.* Por ello, cuando en el *Carnaval* de Schumann –con su «regresión» al universo onírico, donde las relaciones entre «personas reales» quedan reemplazadas por algo así como un baile de másca-

ras en el que uno nunca sabe quién o qué se esconde bajo la máscara que se ríe locamente delante de nosotros: una máquina, una sustancia vital viscosa o (sin duda, lo más horrendo de todo) simplemente el doble «real» de la propia máscara– se traslada lo *Unheimliche* de Hoffman a la música, lo que obtenemos no es el «universo de la pura fantasía», sino, más bien, una extraordinaria versión artística de la *descomposición* del marco de la fantasía. Los personajes pintados musicalmente en el *Carnaval* son como las apariciones espectrales que en el famoso cuadro de Munch se pasean por la calle principal de Oslo, pálidas y con ojos que irradian una luz vaga, pero extrañamente intensa (señal de que la *mirada* es un objeto que ha reemplazado al ojo que mira): muertos vivientes desubjetivados, vagos espectros privados de sustancia material.

No es de extrañar, por tanto, que, en lo tocante a su amada Clara, Schumann fuera, literalmente, un «sujeto escindido»: deseaba su cercanía, pero, al mismo tiempo, le aterrorizaba. No es de extrañar que la referencia a *An die ferne Geliebte* («A la amada distante»), de Beethoven, fuese crucial para él: el problema de Schumann era que, sin tener conciencia de ello, ansiaba desesperadamente que su amada Clara permaneciera a la distancia precisa para que no perdiera su carácter sublime y, por tanto, no se convirtiera en un verdadero *prójimo* que impusiera su presencia, el avance lento y repelente de la vida… En una carta para Clara, su futura prometida, fechada el 10 de mayo de 1838 (justo cuando, tras largos años, estaban sobreponiéndose a los obstáculos que impedían su unión y hacían planes para su inminente matrimonio), Schumann le suelta directamente su secreto: «Creo que tu presencia aquí paralizará todos mis proyectos y mi trabajo, y eso me haría verdaderamente muy desgraciado»[19]. Aún más siniestro es el sueño que le cuenta a Clara en su carta del 14 de abril de 1838:

> Voy a contarte uno de los sueños que tuve anoche. Me despertaba y ya no podía conciliar el sueño; entonces me iba identificando, cada vez más profundamente, contigo, con tus sueños, con tu alma, hasta que, de repente, gritaba con todas mis fuerzas, desde lo más profundo de mi ser: «Clara, ¡te estoy llamando!», y, a continuación, oía una voz cruel, procedente de un lugar muy cercano: «Pero, Robert, ¡si estoy a tu vera!». Entonces era presa del terror, como si me hubiera encontrado con los fantasmas de una vasta tierra deshabitada. Ya no volvía a llamarte de ese modo; estaba demasiado afectado[20].

---

[19] Cita extraída de B. Litzmann, *Clara Schumann, Ein Künstlerleben,* vol. I, Leipzig, Breitkopf & Hartel, 1902, p.211.

[20] *Ibid.,* p. 206.

¿No tenemos aquí, en esa voz ronca y cruel que nos tiende una emboscada con su insoportable *cercanía,* el horrible peso del encuentro con el prójimo en lo Real de su presencia? ¿Amar al prójimo? ¡No, gracias! La escisión de Schumann, su radical oscilación entre atracción y repulsión, entre el anhelo de la amada distante y la extrañeza y repulsión provocadas por su proximidad, en absoluto es muestra de un desequilibrio «patológico» de su psique: esa oscilación es constitutiva del deseo humano, con lo que el verdadero enigma es, más bien, cómo logra un sujeto «normal» disimularla y conseguir un frágil equilibrio entre la sublime imagen de la amada y su presencia real, de modo que la persona de carne y hueso continúe ocupando el lugar de lo sublime y evite así la triste suerte de convertirse en un excremento repulsivo…

La bella mentirosa, de Jacques Rivette, se centra en la tensa relación entre un pintor (Michel Piccoli) y su modelo (Emmanuelle Béart): la modelo se resiste al artista, le provoca, se opone a sus intentos de acercamiento, le espolea y, de ese modo, participa plenamente en la creación de la obra de arte. En suma, la modelo es, como dice literalmente el título original de la película, «la bella alborotadora», el objeto traumático que irrita y enfurece, con lo que rechaza su inserción en la serie de objetos ordinarios –*ça bouge,* como dicen en francés–. Pero ¿qué es el arte (el acto de pintar) sino un intento de *déposer,* «descargar», en la pintura esa dimensión traumática, de exorcizarla exteriorizándola en el objeto artístico? En *La bella mentirosa,* sin embargo, fracasa la pacificación: al final de la película, el artista esconde el cuadro en un hueco entre dos paredes, donde se quedará para siempre, ignorado por los futuros habitantes de la casa. ¿Por qué? No es que el pintor no haya penetrado en el secreto de su modelo: es que lo ha hecho *en demasía;* es decir, el producto final revela *demasiado* de su modelo; traspasa el velo de su belleza y vuelve visible lo que la modelo es en lo Real de su ser: la Cosa fría y repugnante. No es de extrañar, por tanto, que, cuando la modelo ve el cuadro acabado, huya presa del pánico, asqueada: ha visto el núcleo de su ser, su *agalma,* convertido en excremento. Así pues, la verdadera víctima de la operación no es el pintor, sino la modelo, que nunca ha dejado de actuar; con su actitud intransigente ha provocado al artista, ha hecho que este extraiga de ella y plasme en el lienzo el núcleo de su ser, y ha conseguido lo que pedía, que siempre es, justamente, *más* de lo que se pedía: ella misma *más* el exceso excrementicio constitutivo del meollo de su ser. Ese es el motivo por el que hay que ocultar el cuadro para siempre tras la pared, y no, simplemente, destruirlo: la destrucción física sería en vano; lo único que se puede hacer es enterrarlo y, con ello, mantenerlo a raya, pues lo que se ha «descargado» en el cuadro es, *stricto sensu,* indestructible: pertenece a la categoría de lo que Lacan, en *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis,* llama *lamella,* la mítica sustancia vital presubjetiva «no muerta», la libido como órgano.

Orson Welles era extremadamente sensible a la extraña lógica de este «tesoro secreto», el núcleo oculto del ser del sujeto que, revelado por este, se convierte en un regalo envenenado. Por citar el epígrafe de *Mr. Arkadin:* «Cierto rey magno y poderoso preguntó una vez a un poeta: "¿Qué puedo darte de todo lo que tengo?" El poeta contestó sabiamente: "Cualquier cosa, señor… excepto vuestro secreto"». ¿Por qué? Pues porque, como dijo Lacan: «*Me entrego a ti… pero el regalo que hago de mi persona… –¡oh, misterio!– se ha trocado inexplicablemente en un regalo de mierda*». No es difícil que la apertura excesiva (revelación de un secreto, lealtad, obediencia…) de una persona a otra se acabe convirtiendo en una repulsiva intrusión excrementicia. Ese es el significado del famoso cartel de «¡No pasar!» que aparece al comienzo y al final de *Ciudadano Kane:* entrar en ese ámbito de máxima intimidad resulta sumamente arriesgado, ya que uno recibe más de lo que pide; de repente, cuando es demasiado tarde para apartarse, uno se encuentra en un dominio cenagoso, obsceno… Muchos sabemos por experiencia propia lo desagradable que resulta que una persona con autoridad a la que admiramos profundamente y de la que queremos saber más cosas nos conceda nuestro deseo, se confíe a nosotros y nos cuente su más profundo trauma personal: el carisma se evapora al instante y sentimos deseos de huir. Tal vez el rasgo que caracteriza la auténtica amistad sea justamente el tacto para saber cuándo hay que parar, cuando no se debe traspasar cierto umbral y «contárselo todo» a un amigo. Es al psicoanalista hay quien le contamos todo, pero, precisamente por ello, nunca puede ser nuestro amigo…

La espantosa voz del prójimo

En un breve relato de Heinrich Kleist titulado «Santa Cecilia o el poder de la voz» se condensa perfectamente el carácter siniestro que presenta la voz (cantante) cuando es la encarnación de un goce «espantoso». La historia transcurre en un pueblo alemán dividido entre protestantes y católicos durante la Guerra de los Treinta Años. Los protestantes planean una matanza en una gran iglesia católica durante una misa de medianoche: enviarán a cuatro personas que empezarán a armar jaleo y esa será la señal para iniciar la carnicería. Sin embargo, las cosas no salen como estaba previsto: una hermosa monja, supuestamente muerta, se despierta milagrosamente y guía al coro en un hermoso canto. El canto hipnotiza a los cuatro matones: son incapaces de empezar a armar escándalo y, como no se produce señal alguna, la noche discurre pacíficamente. Acabado el acto, los cuatro matones siguen paralizados: se los encierra en un psiquiátrico, donde durante años se dedican a rezar durante todo el día, sin moverse de su sitio; solo a medianoche se levantan de súbito y cantan la sublime música que oyeron aquella noche fatal… Aquí, claro está, surge el

horror, pues lo que en origen fue el divino canto de unas monjas y ejerció un milagroso efecto pacificador y redentor, ahora, al repetirse, se convierte en una imitación obscena repulsiva, aterradora.

Dicho de otro modo, aquí tenemos un caso ejemplar de tautología hegeliana convertida en contradicción insuperable. «Una voz es… una voz», es decir, la voz etérea y sublime de un coro de iglesia se topa con su alteridad en el canto grotesco de los locos. Ese grotesco canto invierte la versión canónica del giro obsceno, el del rostro dulce e inocente de una niña que, de pronto, se deforma por efecto de la rabia y empieza a maldecir, a soltar indecibles blasfemias (la niña poseída de *El exorcista,* etc.). La versión canónica revela el horror y la corrupción que hay bajo la dulce superficie: la apariencia de inocencia desaparece y, de pronto, percibimos la profunda obscenidad oculta tras ella. ¿Podría haber una cosa peor? Sí: precisamente lo que sucede en el relato de Kleist. El máximo horror no aparece cuando se deshace la máscara de la inocencia, cuando el dulce rostro de una niña empieza a soltar irreverencias, sino, más bien, cuando el sublime texto (mal)suena en boca de quien no debiera, del corrupto. En la versión canónica, tenemos el objeto apropiado (un rostro dulce e inocente) en el lugar inapropiado (pronunciar blasfemias), mientras que en Kleist tenemos el objeto inapropiado (unos matones brutales y espantosos) en el lugar apropiado (tratar de imitar el sublime rito religioso).

En el plano de la identidad étnica, ocurre algo similar cuando un sujeto que no es «uno de nosotros» aprende nuestra lengua y trata de hablarla, de comportarse como parte de «nuestra» comunidad: la reacción automática de todo auténtico racista es decir que el extranjero nos está robando la sustancia de nuestra identidad. En las relaciones amorosas, sucede algo similar cuando el marido ejemplar compra un hermoso vestido para su amante y, al llegar a casa, se encuentra con que su mujer ha descubierto el vestido y, dando por supuesto que era para ella, se lo ha puesto y lo recibe con él, entusiasmada… ¿Y no sucede algo muy parecido en la famosa escena de *Vértigo* en la que Midge, una chica de lo más corriente que lleva gafas y es amiga del protagonista, pinta, conociendo la obsesión de este por el retrato de Carlotta –la belleza fatal, muerta hace tiempo– una copia exacta del cuadro, con la única diferencia de que, en lugar del rostro de Carlotta, pinta el suyo propio, con gafas y de lo más corriente? Al ver el objeto inapropiado (el rostro de Midge) en el lugar apropiado, el protagonista, claro está, se deprime más aún. ¿Por qué?[21]. En la versión canónica, la belleza sublime acaba descubriéndose como un señuelo, una falsa apariencia bajo la que reina la corrupta carne; sin embargo, precisamente por ser tal, por ser una «mera apariencia», *la apa-*

[21] Cuando Scottie mira el retrato y, en lugar del rostro de Carlotta, ve la cara de Midge, que lleva gafas y resulta de lo más corriente, ¿no se topa con una mirada? ¿No es el rostro de Midge el punto desde el que la pintura, por así decirlo, devuelve la mirada?

riencia queda a salvo, mientras que, en el segundo caso (desde el relato de Kleist hasta la película de Hitchcock), la apariencia sublime, al apropiarse de ella el sujeto inapropiado, resulta, por así decirlo, *socavada desde dentro*[22].

Estrictamente análoga es la relación entre el contenido horrible (promiscuidad desatada) que se oculta tras la sublime máscara del matrimonio y el *matrimonio entre personas del mismo sexo,* esa cosa tan traumática –la bestia negra por antonomasia– para la mayoría moral. Es decir, ¿por qué resulta tan traumático, a ojos de la mayoría moral, el matrimonio entre personas del mismo sexo? Porque perturba la premisa según la cual los homosexuales, a los que solo les interesa el placer efímero de la promiscuidad, son incapaces de comprometerse en una relación personal profunda; por tanto, la siniestra proximidad del matrimonio entre personas del mismo sexo con el matrimonio «normal» socava el carácter extraordinario de este último. La paradoja está en que la mayoría moral *quiere* secretamente que los homosexuales sigan siendo unos hedonistas promiscuos: cuando «aspiran a más», al matrimonio como rito simbólico con el que expresar un compromiso personal profundo con la persona amada, la mayoría moral no puede dejar de ver tal cosa como una parodia obscena del auténtico vínculo matrimonial; para Kant, el juicio y la ejecución de un monarca era una parodia obscena de la justicia y, como tal, un *crimen imperdonable* infinitamente peor que una rebelión sangrienta…

Una rana y un botellín de cerveza

Así pues, ¿cómo aflojar el yugo que nos impone el goce fantasmático? Examinemos la cuestión estudiando un problema concreto: cuando una obra de arte cede a los encantos del universo ideológico protofascista, ¿basta esa circunstancia para denunciar la obra por ser protofascista? *Dune* (la novela de Herbert, pero, sobre todo, la película de Lynch) relata la caída de un régimen imperial corrupto y el surgimiento de otro autoritario, cuyo modelo es el fundamentalismo musulmán, evidentemente. ¿Convierte eso a Lynch (y al propio Herbert) en un misógino protofascista? Se suele considerar que esta fascinación consiste en la «erotización» del poder, de modo que cabe replantear la pregunta: ¿cómo se erotiza el andamiaje del poder?, o, para ser más exactos, ¿cómo adquiere índole sexual? Cuando el sujeto ya no se sien-

[22] En consecuencia, esta escena de *Vértigo* condensa y anuncia, en cierto sentido, el desengaño definitivo del protagonista: cuando, al final de la película, Scottie descubre que la muchacha a la que ha tratado de convertir en una copia perfecta de Madeleine *es* la propia Madeleine –y que la propia Madeleine era un engaño–, no basta con decir que sufre un desengaño porque la copia no se ajusta al ideal perdido: es el propio ideal lo que se desintegra, lo que queda socavado desde dentro.

te vinculado a la interpelación ideológica que se le lanza (cuando el ritual simbólico del andamiaje del poder ya no cumple perfectamente su cometido, cuando el sujeto ya no es capaz de asumir el mandato simbólico del que se le hace depositario), «queda atrapado» en un círculo vicioso, y ese movimiento repetitivo, vacuo, «disfuncional», dota al poder de un carácter sexual, ensuciándolo con la mancha de un goce obsceno. Lo importante, desde luego, es que nunca existió un poder puramente simbólico, carente de un suplemento obsceno: la estructura de toda forma de poder siempre es un poco inconsistente, y por eso necesita un mínimo de carácter sexual, la mancha de la obscenidad, para reproducirse. Otro aspecto de ese fracaso es que una relación de poder adquiere una dimensión sexual cuando en ella alienta una ambigüedad intrínseca, de modo que ya no está claro quién es el amo y quién el sirviente. Lo que distingue el espectáculo masoquista de una simple escena de tortura no es solo que en el espectáculo masoquista la violencia solo quede, por lo general, sugerida; lo crucial es que el propio verdugo actúa como sirviente del sirviente. Cuando, en una de las más memorables escenas del cine negro (perteneciente a *La casa en la sombra,* de Nicholas Ray), Robert Ryan se aproxima, en una solitaria habitación de hotel, a un malhechor de pacotilla para golpearle, grita, desesperado, «¿Por qué me obligas a hacerlo?», con el rostro deformado en una expresión indescriptible de placer en el dolor, mientras el pobre pájaro se ríe en su cara y le dice «¡Vamos! ¡Pégame! ¡Pégame!», como si el propio Ryan fuera un instrumento del goce de la víctima, esa radical ambigüedad confiere a la escena el carácter de una sexualidad perversa.

El vínculo entre adquisición de carácter sexual y fracaso es de la misma naturaleza que el vínculo entre materia y curvatura del espacio en Einstein: la materia no es una sustancia positiva cuya densidad curva el espacio, *sino* la curvatura del espacio. Por analogía, habría que «desustancializar» la sexualidad: la sexualidad no es algo así como una traumática Cosa sustancial que el sujeto no puede alcanzar directamente, *sino* la estructura formal del fracaso que, en principio, puede «contaminar» todo tipo de actividad. Por tanto, cuando emprendemos una actividad que no logra alcanzar directamente su objetivo y queda atrapada en un círculo vicioso, adquiere, automáticamente, el carácter de lo sexual. Pongamos un ejemplo de lo más vulgar: si, en lugar de dar la mano a un amigo, se la apretara una y otra vez sin razón aparente, sin duda él acabaría considerando que ese gesto repetitivo era de carácter sexual, obsceno.

La otra cara de esta sexualización intrínseca del poder causada por la ambigüedad (reversibilidad) de la relación entre el que ejerce el poder y el que está sujeto a él –es decir, por el fracaso del ejercicio simbólico directo del poder– es que la sexualidad como tal (una relación sexual intersubjetiva) entraña siempre una relación de poder: no hay intercambio o relación sexual simétrico y neutral, que no esté defor-

mado por el poder. La prueba más palmaria de ello es el fracaso absoluto del intento «políticamente correcto» de despojar a la sexualidad del poder, de definir las reglas de la relación sexual «adecuada», en la que los participantes mantendrían relaciones sexuales solo en virtud de una atracción mutua, puramente sexual, excluyendo todo factor «patológico» (poder, coerción económica, etc.): si quitamos de la relación sexual el elemento de coerción «asexual» (físico, económico…), que distorsionaría la «pura» atracción sexual, echaremos por tierra la propia atracción sexual. Dicho de otro modo, el problema es que el propio elemento que parece sesgar y corromper la pura relación sexual (uno se comporta violentamente con el otro; fuerza a su pareja a aceptarle y mantener relaciones sexuales porque ella está subordinada a él, porque depende económicamente de él, etc.) funciona como el propio sostén fantasmático de la atracción sexual. En cierto sentido, las relaciones sexuales, en cuanto tales, *son* patológicas…

Sin embargo, cabe volver a preguntarse si la exhibición de los rituales del poder sexualizados y repetitivos acaso no *sostienen* al poder mismo, incluso (y sobre todo) con la falsa pretensión de subvertirlo. ¿Cuáles son las condiciones por las que la escenificación del oculto suplemento obsceno del poder resulta verdaderamente «subversiva»? Durante el proceso de desintegración del socialismo en Eslovenia, el grupo pospunk Laibach escenificó una mezcla agresiva e inconsistente de estalinismo, nazismo e ideología *Blut und Boden;* muchos críticos liberales «progresistas» los acusaron de ser una banda neonazi: ¿acaso no apoyaban lo que pretendían socavar con esa imitación burlona, fascinados como evidentemente lo estaban por los propios ritos que ponían en escena? Esta consideración pasaba por alto lo esencial. Una línea, apenas perceptible y, sin embargo, crucial, separaba a Leibach del totalitarismo «auténtico»: la banda escenificaba (exhibía en público) el soporte fantasmático del poder *en toda su inconsistencia.* Lo mismo ocurre con *Dune:* no es totalitaria, en la medida en que exhibe públicamente el obsceno soporte fantasmático subyacente al «totalitarismo» en toda su inconsistencia.

El mejor ejemplo de esta extraña lógica subversiva lo proporcionan las «Memorias» de Daniel Paul Schreber, un juez alemán de principios del siglo xx que describió con lujo de detalles sus alucinaciones psicóticas, en las cuales Dios, carente de recato, lo acosaba sexualmente. Tenemos en Schreber una auténtica enciclopedia de motivos paranoicos: el motivo de la persecución del médico que trata al psicótico desplazado al propio Dios; el tema del final catastrófico del mundo y su renacimiento subsiguiente; el contacto privilegiado del sujeto con Dios, que le envía mensajes ocultos en los rayos del sol… La multitud de interpretaciones posibles resulta de lo más variopinta: abarca desde quien ve en las «Memorias» de Schreber un texto protofascista (el motivo hitleriano de la catástrofe universal y el renacimiento de una humanidad nueva, de pura raza) hasta quien las considera un texto protofeminista

(el rechazo de la identificación fálica, el deseo del hombre de ocupar el lugar femenino en el acto sexual); la propia oscilación entre un extremo y otro constituye un síntoma en sí mismo, digno de ser interpretado. En su brillante interpretación de las «Memorias» de Schreber[23], Eric Santner señala que las crisis paranoicas de Schreber se produjeron cuando estaba a punto de alcanzar una posición de cierto poder político-judicial. Así pues, hay que situar el caso de Schreber en lo que Santner denomina la «crisis de investidura» de finales del siglo XIX: el fracaso a la hora de asumir un mandato simbólico y actuar en consecuencia. Pero ¿por qué fue presa Schreber de un delirio psicótico en el preciso momento en el que iba a asumir el puesto de juez, es decir, la función de una autoridad simbólica pública? Schreber era incapaz de aceptar la mancha de obscenidad que formaba parte inseparable de las funciones de la autoridad simbólica: la «crisis de investidura» se produce cuando el reverso gozoso de la autoridad paterna (bajo el aspecto del *Luder,* el doble paterno obsceno/ridículo) afecta al sujeto traumáticamente. Esta dimensión obscena no solo dificulta el funcionamiento «normal» del poder, sino que actúa como si fuera un suplemento derridiano, un obstáculo que, al mismo tiempo, es «condición de posibilidad» del ejercicio del poder.

El poder, en consecuencia, descansa en un suplemento obsceno; es decir, la obscena ley «nocturna» (el superyó) acompaña necesariamente, como si fuera su oscuro doble, a la ley «pública»[24]. Por lo que hace al carácter de ese obsceno suplemento, habría que evitar caer en ninguna de las dos posibles trampas: ni hay que glorificarlo como subversivo ni hay que despreciarlo como una falsa transgresión que da estabilidad al poder (como los carnavales ritualizados que suspenden temporalmente las relaciones de poder), sino insistir en su carácter *indecidible.* El poder se sostiene sobre tácitas reglas obscenas siempre y cuando estas permanezcan en la sombra: en cuanto salen a la luz, empieza a resquebrajarse el andamiaje del poder. Ese es el motivo por el que Schreber no es un «totalitario», aunque su fantasía paranoica contenga todos los elementos de un mito fascista: lo que lo vuelve de veras subversivo es el modo en que *se identifica públicamente* con el obsceno soporte fantasmático del andamiaje fascista. Desde un punto de vista psicoanalítico, Schreber se identifica con el síntoma del poder, lo exhibe, lo escenifica en público, *en toda su inconsistencia* (por ejemplo, exhibe su trasfondo sexual fantasmático, que es el exacto opuesto de la masculinidad del ario puro: un sujeto feminizado al que Dios se folla…). Pero ¿no cabe decir lo mismo de la tradición antifeminista weiningeriana, incluida la figura de la mujer fatal en el cine negro? Esa figura muestra el obsceno

[23] E. Santner, *op. cit.*

[24] Véase capítulo 3 de S. Žižek, *The Metastases of Enjoyment,* Londres, Verso, 1994 [ed. cast.: *Las metástasis del goce,* trad. de P. Wilson, Buenos Aires, Paidós, 2003].

soporte fantasmático subyacente a la feminidad burguesa «normal»; no hay nada verdaderamente «feminista» en ello; los desesperados intentos de los seguidores del cine negro para descubrir en la figura de la mujer fatal algunas cualidades redentoras (la negativa a seguir siendo un objeto pasivo de la manipulación masculina: la mujer fatal quiere afirmar su control sobre los hombres, etc.) parecen desencaminados; el cine negro socava, en efecto, el patriarcado, pero lo hace de un modo muy simple: sacando a la luz, en toda en su inconsistencia, el batiburrillo fantasmático que subyace en él.

Un reciente anuncio publicitario de cerveza rodado en Inglaterra permite esclarecer esta distinción crucial. La primera parte escenifica la conocida anécdota del cuento de hadas: una chica camina junto a un arroyo, ve un sapo, lo deposita suavemente en su regazo, lo besa y, claro está, el espantoso sapo se transforma milagrosamente en un apuesto joven. Sin embargo, la historia no acaba aquí: el joven mira con deseo a la chica, la atrae hacia él, la besa y, entonces, ella se convierte en un botellín de cerveza, que el hombre sostiene, triunfante, en la mano… Para la mujer, lo importante es que su amor y afecto (simbolizados por el beso) conviertan al sapo en un apuesto joven, en una presencia fálica plena (la Phi mayúscula [Φ] de los matemas de Lacan); para el hombre, lo importante es reducir a la mujer a un objeto parcial, causa de su deseo (el objeto *a* de los matemas de Lacan). Esa asimetría hace que «no exista relación sexual»: tenemos o una mujer con un sapo o un hombre con un botellín de cerveza, pero lo que nunca podemos obtener es la pareja «natural» formada por una mujer hermosa y un hombre apuesto… ¿Por qué no? Porque el soporte fantasmático de esa «pareja ideal» hubiera sido la imagen inconsistente de *un sapo abrazando un botellín de cerveza*[25]. Así, por tanto, cabe la posibilidad de socavar el yugo con el que la fantasía nos domina: hay que sobreidentificarse con ella *abrazando simultáneamente, en un mismo espacio, la multitud de elementos fantasmáticos inconsistentes.* Es decir, cada uno de los dos sujetos está absorto en su propio fantasear subjetivo: la chica fantasea con el sapo que en realidad es un joven y el hombre fantasea con la chica que en realidad es un botellín de cerveza. Lo que Schreber (y Laibach y *Dune* de Lynch) oponen a eso no es la realidad objetiva, sino la fantasía subyacente «objetivamente subjetiva» que los dos sujetos son incapaces de asumir, como si Magritte hubiera pintado un cuadro en el que una rana abrazase un botellín de cerveza y lo hubiera titulado «Mujer y hombre» o «La pareja ideal»[26]. Pero ¿aca-

[25] Desde luego, el feminismo aduciría, evidentemente, que las mujeres asisten a la transformación exactamente opuesta en su experiencia amorosa cotidiana: una besa a un hermoso joven y, cuando se acerca demasiado a él –es decir, cuando ya es demasiado tarde, advierte que, en realidad, es un sapo…

[26] La asociación con el famoso «burro muerto sobre un piano» de los surrealistas está plenamente justificada, en la medida en que también ellos pusieron en práctica un modo de atravesar la fantasía.

so no es ese el deber ético del artista de hoy, colocarnos ante la rana que abraza el botellín de cerveza mientras soñamos despiertos con abrazar a nuestro ser amado?[27].

Esa inconsistencia nos permite además extraer una conclusión general sobre el concepto de ideología. La ideología no es primordialmente la solución imaginaria de los antagonismos reales («conflicto de clase»); más bien consiste en su solución simbólica: el gesto ideológico elemental es la imposición de un significante que empieza a funcionar como algo parecido a un recipiente donde se meten multitud de significados mutuamente excluyentes; sin ese «repliegue» desde el contenido significado hasta la forma simbólica vacía no hay ideología posible. Recuérdese el ejemplo de las agresivas mujeres «informatizadas» del ciberpunk, dedicadas a vengarse de la violencia machista que sufrieron en su existencia precíber: resulta fácil advertir que unen (por lo menos) dos posiciones ideológicas contradictorias –la fantasía masculina fetichizada de una mujer «fálica» no castrada cuya agresividad desatada es una amenaza para el mundo, por un lado, *y,* por otro, la rebelión feminista contra el atroz sistema patriarcal–. Sin embargo, lo más importante es que el atractivo ideológico de esas mujeres radica precisamente *en* esa combinación «inconsistente», de modo que una sola figura representa múltiples contenidos «inconsistentes»: en el terreno de la ideología, se puede estar en misa y repicando; es decir, que, en este caso concreto, se pueden satisfacer los temores patriarcales y, al mismo tiempo, pagar la deuda contraída con la conciencia feminista. Jamás ha habido una ideología patriarcal «pura»: para ser «efectiva» como lazo social, *siempre ha tenido que combinar* diversas actitudes «inconsistentes». La figura de la «mujer programada» no solo es una mezcla inconsistente de dos posturas ideológicas opuestas: esa inconsistencia es lo que constituye la *ideología.*

A este respecto, resulta ejemplar la trilogía de *La guerra de las galaxias,* de George Lucas, que condensa (por lo menos) tres niveles[28]: el motivo izquierdista de una guerrilla poco menos que vietnamita contra el imperio americano (la victoria de los ewoks en la última parte); la mitología hippie de la Nueva Era (la sabiduría de Yoda: «¡Que la fuerza te acompañe!»...); y el moralismo de la Nueva Derecha (la vuelta a las sencillas virtudes básicas; desde ese punto de vista, el «Imperio del mal» es una metáfora de la Unión Soviética). Para explicar el trasfondo ideológico de *La guerra de las galaxias,* hay que combinar los tres niveles *dando preponderancia al tercero.* ¿Por qué? El tercer

---

(Digamos de paso que, en los recientes anuncios de Budweiser, se ve la lengua de una rana metida en un botellín de cerveza.)

[27] Y, en otro plano, ¿acaso no logró Syberberg algo similar en su *Parsifal* al amontonar de modo «abyecto» fragmentos fantasmáticos inconsistentes que abarcaban desde Marx y el *kitsch* romántico hasta Hitler?

[28] A este respecto, me baso en P. Biskind, «Blockbusters», en M. C. Miller (ed.), *Seeing Through the Movies,* Nueva York, Pantheon, 1990.

nivel entraña un momento de autorreflexividad: la infantilización del espectador, es decir, la vuelta al espectador «ingenuo» frente al cinismo, la reflexividad, etc., de la década de 1960 y principios de la de 1970; Steven Spielberg, cercano colaborador de Lucas, suele afirmar que sus películas están hechas para «el niño que llevamos dentro». Así pues, el motivo ideológico de la redención de los adultos mediante su infantilización (tema explícito en la versión de *Peter Pan* rodada por Spielberg) produce simultáneamente una nueva posición subjetiva para el espectador[29].

Anamorfosis ideológica

El procedimiento que nos permite advertir la inconsistencia estructural de un andamiaje ideológico es el de la *interpretación anamórfica.* Por ejemplo, ¿acaso la relación entre *le Nom-du-Père* y *le Non-du-Père* en Lacan no es algo así como una anamorfosis teórica?[30]. El cambio de *Nom* a *Non* –es decir, la revelación que nos hace advertir, en la figura positiva del Padre como portador de la autoridad simbólica, tan solo la negación materializa/encarnada– entraña efectivamente una transformación en el punto de vista del sujeto: desde la perspectiva adecuada, la presencia majestuosa del Padre aparece como la simple concreción de un gesto negativo. Se puede expresar apoyándose en Kant: el giro anamórfico nos permite advertir que un objeto aparentemente concreto es una «magnitud negativa», la mera «concreción de un vacío». Ese es el procedimiento elemental de la crítica de la ideología: el «sublime objeto de la ideología» es el objeto espectral carente de consistencia ontológica concreta, que, sencillamente, llena el hueco de cierta imposibilidad constitutiva.

La imagen antisemita del judío (por tomar el ejemplo por antonomasia de ese objeto sublime) da testimonio de que el deseo ideológico que sostiene el antisemitis-

---

[29] Aun en lo tocante a esto, sin embargo, las cosas resultan absolutamente indecidibles, al ser la infantilización un «significante flotante» que también puede funcionar como parte de un movimiento *contra* la familia patriarcal y su violencia, como en la propia *El color púrpura* de Spielberg: en esta película, la infantilización de la heroína tiene el propósito de *subvertir* el tópico de que los negros son como niños inocentes; aquí no se presenta la infantilización como un «estado natural» de los afroamericanos, puerilmente inocentes e irresponsables, sino como un fenómeno reactivo secundario, como un intento desesperado de hacer frente al terrible trauma del sufrimiento, de los abusos psíquicos y físicos. En otro plano, Adorno advirtió el mismo fenómeno en su tristemente célebre condena del jazz: a sus ojos, el jazz era el modo en que los afroamericanos habían transformado el sufrimiento padecido a lo largo de su historia en una exhibición circense cuyo propósito era divertir a sus amos blancos, es decir, precisamente a quienes eran los máximos responsables de su padecimiento; por tanto, lo que Adorno condenaba era la humillación que los propios negros se infligían con el jazz.

[30] Véase H. Gekle, *Tod im Spiegel. Zu Lacans Theorie des Imaginaren,* Fráncfort, Suhrkamp, 1996.

mo es inconsistente, «autocontradictorio» (competencia capitalista y solidaridad orgánica premoderna, etc.). Para mantener ese deseo hay que inventar un objeto específico en el que se materialice y exteriorice la causa de la insatisfacción del deseo (el judío responsable de la desintegración social.) Que esta imagen del judío carece de consistencia ontológica concreta queda de relieve en cuanto se repara en que la verdadera relación de causalidad es la inversa a la apariencia que las cosas adquieren dentro del espacio ideológico antisemita: no es el judío quien impide la existencia de la sociedad (que se rija por una solidaridad orgánica plena, etc.); lo primordial, más bien, es el antagonismo social, mientras que la figura del judío aparece después, a modo de fetiche en el que se materializa ese impedimento. En este sentido, también cabe decir que el judío (no los judíos reales, sino el «judío conceptual» del antisemitismo) es una «magnitud negativa» kantiana: la concreción de la fuerza enemiga del «mal», cuya acción explica que nunca pueda alcanzarse plenamente el orden del bien. Por tanto, una de las formas más elementales de definir la ideología es la siguiente: es el campo simbólico en el que un relleno dado ocupa el lugar de una imposibilidad estructural determinada y en el que, al mismo tiempo, se reniega de esa imposibilidad. En el ámbito de las ciencias naturales, tenemos un ejemplo de «magnitud negativa» en el tristemente célebre flogistón (materia etérea que supuestamente sirve como medio de transmisión de la luz): se trata de un objeto que no hace sino dar forma concreta a la falta e inconsistencia de nuestra explicación científica de la auténtica naturaleza de la luz. En todos estos casos, la operación básica consiste en *dar precedencia a la negatividad sobre la positividad:* la prohibición no es un obstáculo secundario que pone trabas a mi deseo; el propio deseo es un intento de llenar el hueco sustentado en la prohibición. El «judío» (la imagen antisemita que de él se tiene) no es la causa concreta de los desequilibrios y los antagonismos sociales: primero viene el antagonismo social, y, luego, surge la figura del «judío» como la materialización de ese obstáculo.

Se suele criticar a Kant por su formalismo, por mantener la rígida distinción entre la red de condiciones formales y el contenido concreto y contingente que dota de contenido a esa red formal. Existe, sin embargo, un uso crítico-ideológico de esa distinción: en el caso del antisemitismo, lo importante es que se explota la realidad histórica de los judíos para llenar un espacio ideológico preconcebido, que en absoluto está intrínsecamente conectado con la realidad histórica de los judíos. Cuando se sucumbe a la ilusión de que el antisemitismo tiene realmente *algo que ver* con los judíos, se cae en la trampa ideológica.

¿Acaso Lacan no lleva a cabo el mismo cambio anamórfico de perspectiva en su célebre inversión de Dostoievski («Si Dios no existe, nada está permitido»), es decir, al invertir (la concepción habitual de) la ley entendida como la instancia que reprime el deseo y convertirla en (el concepto de) la ley entendida como aquello que en

realidad *sustenta* el deseo? En este sentido, la inversión dialéctica hegeliana entraña siempre también algo así como un cambio anamórfico de perspectiva: lo que (mal)interpretamos como el obstáculo (la prohibición), la condición de imposibilidad, es, en realidad, condición concreta de posibilidad (de nuestro deseo); el malvado mundo del que se lamenta el alma bella es la condición intrínseca de su propia posición subjetiva. (Lo mismo cabe decir de la relación entre la ley y su transgresión: lejos de socavar el imperio de la ley, la «transgresión» sirve, en realidad, para darle soporte definitivo. Así pues, no solo es que la transgresión descanse en la ley que transgrede y la presuponga, sino que, al contrario, lo más importante es que la propia ley descansa en su transgresión intrínseca, de modo que, cuando suspendemos la transgresión, la propia ley se desintegra.)

En la historia de la filosofía moderna, esa transformación anamórfica condensa la operación de los autores «demasiado ortodoxos» (desde Pascal, pasando por Kleist y Kierkegaard, hasta llegar a las obras didácticas de Brecht) que subvierten la ideología dominante tomándola más al pie de la letra de lo que ella misma está dispuesta a hacerlo; la incomodidad y perturbación que causan los *Pensamientos, El príncipe de Homburg* o *La decisión* estriba en que estas obras, por así decirlo, ponen al descubierto las cartas ocultas de la ideología con la que se identifican (el catolicismo francés, el patriotismo militar alemán, el comunismo revolucionario), y, al hacerlo, la vuelven ineficaz, es decir, inaceptable para el orden existente. Estas obras nos hacen ver que la ideología necesita estar a cierta distancia de sí misma para ejercer sin trabas su dominio: para que la ideología mantenga el yugo que nos impone, debemos sentir que no estamos completamente bajo su control: «Yo no soy solo un representante de… [el jansenismo, el patriotismo prusiano, el comunismo]; bajo esa máscara ideológica, palpita una persona cálida, con sus pequeñas penas y alegrías, que nada tienen que ver con las grandes cuestiones ideológicas…».

Lo que hacen Pascal, Kleist y Brecht es invertir esta percepción (errónea): la percepción aparentemente no ideológica de la «persona cálida» oculta bajo la máscara ideológica es en sí misma falsa; está ahí para impedirnos ver que la máscara ideológica impera. En *La decisión,* por ejemplo, a los individuos se los reduce violentamente a su «máscara ideológica», de modo que, cuando el protagonista, desesperado e incapaz de contemplar por más tiempo el sufrimiento de los pobres campesinos, pretende quitarse la máscara y mostrar su verdadero rostro para ayudarles, se le condena por su falsedad, por la traición a la causa revolucionaria… Pascal ya había subrayado eso mismo: hay que invertir la idea ilustrada según la cual a la gente corriente, incapaz de comprender el carácter necesario de la creencia religiosa, hay que imponerle la verdad de su religión con métodos autoritarios, como un dogma ante el que no cabe discusión alguna, mientras que la élite ilustrada obedece persuadida por buenas razones (de modo análogo a lo que sucede con los niños, que

deben aprender a obedecer sin explicación alguna, a diferencia de los adultos, que saben la conveniencia de seguir las normas sociales). La siniestra verdad es, más bien, que la argumentación resulta necesaria para la masa de la «gente corriente», que precisa la ilusión de la existencia de buenas razones para someterse al orden imperante, mientras que el auténtico secreto, conocido solo por la élite, es que el dogma del poder se basa únicamente en sí mismo: «La costumbre es toda la equidad por la sola razón de que es aceptada. Esa es la base mística de toda su autoridad»[31]… «Por tanto, nos conviene obedecer las leyes y costumbres, porque son leyes»[32]. Por tanto, la ideología no solo es una «obediencia irracional» cuyas auténticas razones y causas ha de descubrir el análisis crítico; es también la «racionalización», la enumeración de una red de razones, que enmascara el hecho insoportable de que la ley se basa únicamente en su propio acto de enunciación.

Otro filósofo y teólogo fundamental al que cabe incluir en esta línea de pensamiento es Nicolas Malebranche, el gran católico cartesiano que, tras su muerte, fue excomulgado y cuyos libros fueron quemados a causa de su excesiva ortodoxia; es probable que Lacan tuviera presentes a figuras como la de Malebranche cuando afirmó que los teólogos eran los únicos ateos de verdad. En la mejor tradición pascaliana, Malebranche puso las cartas sobre la mesa y «reveló el secreto» (la verdad pervertida) del cristianismo: no es que Cristo viniese a la Tierra para librar a la gente del pecado, de la herencia de la Caída de Adán; al contrario, *Adán tuvo que caer para permitir que Cristo viniese a la Tierra y dispensara la salvación.* Malebranche aplica aquí al propio Dios el barrunto «psicológico» que nos dice que la figura santa que se sacrifica por el bien de los demás, para librarlos de su padecimiento, *desea* secretamente que los otros padezcan *para que él pueda ayudarlos,* como el marido modélico que trabaja durante todo el día para que a su pobre esposa paralítica no le falte de nada, pero probablemente la abandonaría si recuperase la salud y se convirtiera en una mujer que triunfa en su profesión. Resulta mucho más satisfactorio sacrificarse por la pobre víctima que darle la ocasión de desembarazarse de esa categoría para que acaso pueda llegar a tener más éxito que nosotros mismos…

Malebranche lleva ese paralelismo a sus últimas consecuencias, para espanto de los jesuitas que promovieron su excomunión: así como el santo utiliza el sufrimiento de los demás para obtener una satisfacción narcisista al ayudar a los necesitados, también Dios, a la postre, *se ama solo a sí mismo* y se limita a utilizar al hombre para extender Su propia gloria… Malebranche extrae una consecuencia digna de la inversión lacaniana de la frase de Dostoievksi a la que antes nos hemos referido («*Si Dios no existe,*

---

[31] B. Pascal, *Pensées,* Harmondsworth, Penguin, 1966, p. 46 [ed. cast.: *Pensamientos,* trad. de X. Zubiri, Madrid, Alianza, 2008].

[32] *Ibid.,* p. 216.

dice el padre, *entonces todo está permitido.* Se trata, evidentemente, de una idea ingenua, pues nosotros, los analistas, sabemos perfectamente que, si Dios no existe, entonces ya no hay nada permitido»[33]: no es cierto que, si Dios no hubiera venido a la Tierra para salvar a la humanidad, todo el mundo se hubiera perdido; más bien sucede lo contrario: *nadie* se hubiera perdido; por tanto, *todos* los seres humanos tuvieron que caer para que Cristo pudiera venir y salvar a *algunos*… Lo que se sigue a partir de aquí es la naturaleza paradójica de la predestinación y la gracia: la difusión de la gracia divina es contingente, no guarda relación alguna con nuestras buenas acciones. En cuanto el vínculo entre la gracia y nuestros actos resultase manifiesto, se perdería la libertad humana: a Dios no le está permitido intervenir directamente en el universo, es decir, la gracia ha de permanecer enmascarada, no ha de resultar manifiesta en cuanto tal, en cuanto directa intervención divina, pues su inmediata transparencia convertiría al hombre en un ser subordinado a Dios, como si fuera un animal, y le privaría de la fe que surge de la libertad de elección[34].

Sin embargo, aunque la concesión de la gracia no esté basada en nuestras buenas obras, sino difundida de modo absolutamente contingente, habría, no obstante, que tratar de hacer tantas como fuera posible: si la gracia divina se derrama sobre nosotros, cuando tal cosa suceda, nuestras buenas acciones nos volverán receptivos a ella, nos permitirán reconocerla y, por tanto, beneficiarnos de ella… Así pues, el logro de Malebranche consiste en proponer una *teoría materialista de la gracia:* la gracia se distribuye de modo absolutamente contingente, no conforme a méritos humanos, sino a unas leyes protonaturales que le son intrínsecas, como (por emplear la metáfora del propio Malebranche) la lluvia que cae en la campiña, que puede regar un campo y, en consecuencia, servir a un propósito productivo, útil para los seres humanos, o perderse en un collado estéril y no servir para nada; nunca se sabe:

---

[33] J. Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan, Book II. The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis,* cit., p. 128.

[34] Encontramos otro ejemplo de ese poner las cartas (escondidas) sobre la mesa en Kierkegaard, quien resaltaba que la consecuencia necesaria (la «verdad») de la exigencia cristiana de *amar al enemigo* es

> la exigencia de *odiar al ser amado* por amor y con amor… Así de lejos –a una suerte de locura, desde un punto de vista humano– puede llevar el cristianismo la exigencia de amor si el amor ha de ser el cumplimiento de la ley. Por tanto, enseña que el cristiano, en caso de que se le exija, deberá odiar a su padre, a su madre, a su hermana y al ser amado. (S. Kierkegaard, *Works of Love,* Nueva York, Harper & Row, 1962, p. 114 [ed. cast.: *Las obras del amor,* trad. de D. Gutiérrez, Salamanca, Sígueme, 2006].)

Kierkeggard aplica en lo que a esto respecta la lógica de la *hainamorisation,* luego estudiada por Lacan, que se basa en la escisión del ser amado en la propia persona amada, por una parte, y en el verdadero objeto-causa de mi amor por él, aquello que supera «en él a lo que él mismo es» (según Kierkegaard, Dios): en ocasiones, el odio es la única prueba de que te amo realmente.

es ciega, como el destino. La metáfora deja también claro por qué, pese a todo, uno debe hacer buenas obras, como el campesino que debe cultivar el campo para que, cuando llueva (si llueve), dé su fruto… En este preciso sentido, Dios es el gran Otro de Lacan: una máquina que sigue sus leyes naturales «intrínsecas» y es (como el Dios de Schreber) absolutamente ignorante de las cosas humanas. Por ello, Malebranche es el contrapunto ideológico de la ideología subyacente a *La profecía celestial,* de J. Redfield, la biblia de la popular mitología de la Nueva Era: no solo es que los acontecimientos que suceden en el mundo siguen una lógica causal de tipo natural y no tienen ningún significado intrínseco, sino que la concesión de la gracia divina es un proceso natural ciego, carente de significado intrínseco[35]…

Dicho de otro modo, Malebranche actúa en lo que a esto respecta de modo parecido a los Monty Python, que siempre llevan a cabo una inversión de ese tipo con el fin de poner al descubierto la economía libidinal subyacente: tratan las relaciones sexuales como una aburrida tarea burocrática, etc. Al comienzo de la escena de la clase de educación sexual de *El sentido de la vida,* los alumnos aguardan aburridos y con mirada perdida la llegada del maestro; cuando uno de ellos, cerca de la puerta, grita: «¡Que viene el profesor!», de repente todos empiezan a gritar, a hacer ruido con las sillas y las mesas, a lanzarse bolas de papel… el revuelo habitual que se supone hará enfadar al maestro y que este acallará. Esa inversión revela la verdadera economía de la situación: el revuelo causado por los alumnos, lejos de ser un estallido espontáneo de la energía sofocada por la disciplina escolar, se dirige al maestro… Como en Malebranche, para quien Adán no cae a causa de su propia *hybris,* sino para permitir la llegada de Cristo, los alumnos no hacen ruido ni causan revuelo de manera autónoma y espontánea, sino con el fin de dar pie a que el profesor imponga disciplina y les eche una reprimenda. (Aquí tenemos la interconexión foucultiana de poder «opresivo» y resistencia, de la resistencia al servicio del poder.)

Ahora es posible ver en qué sentido estos autores «demasiado ortodoxos» practican la anamorfosis: cuando Pascal afirma que los motivos (para creer y obedecer) son para la masa, mientras que la élite sabe que la ley se basa únicamente en el acto de su propia enunciación –y debemos obedecerla simplemente porque «la ley es la ley»–, o cuando Malebranche afirma que Adán hubo de caer para hacer posible la llegada de Cristo (y no al contrario), ¿no descansa el efecto de estas proposiciones en un cambio anamórfico del centro de atención?

Lo que resuena al fondo, claro está, es que el Dios de Malebranche es el gran Otro en estado puro: el orden que regula nuestro universo, pero que nunca pasa de ser virtual y no se manifiesta directamente en parte alguna. La crítica habitual contra el ocasionalismo (según la cual no solo no hay ninguna prueba que lo respalde, sino que,

---

[35] Véase N. Malebranche, *Treatise on Nature and Grace,* Oxford, Clarendon Press, 1992.

además, choca de plano con nuestra experiencia sensible, que nos dice que los cuerpos físicos actúan directamente sobre nuestros sentidos), lejos de socavar la posición de Malebranche, es el elemento crucial de su *defensa* del ocasionalismo. El conocimiento del verdadero orden de las cosas (de la causalidad divina) contradice nuestra experiencia sensible: si la causalidad divina fuera directamente observable, nos convertiríamos en esclavos de Dios y le transformaría a Él en un horrible tirano (Kant se hizo luego eco de esta idea, cuando dijo que solo nuestras limitaciones epistemológicas –nuestra ignorancia de la causalidad nouménica– hace de nosotros seres morales libres). Uno nunca puede experimentar al «gran Otro» simbólico *como tal:* o bien somos ajenos –en nuestra vida cotidiana «normal»– al modo en que sobredetermina nuestras acciones, o bien nos volvemos conscientes –en la experiencia psicótica– de su presencia abrumadora, pero de modo «reificado» –no como un Otro virtual, sino como el Otro materializado, obsceno, superyoico (el Dios que nos bombardea con un exceso de goce, que nos controla en lo Real)–. Por tanto, el único modo de experimentar en lo Real al gran Otro es experimentarlo como una instancia superyoica: la Cosa horrible y obscena.

El objeto como magnitud negativa

Por consiguiente, la interpretación anamórfica revela el papel de las «magnitudes negativas» en las formaciones ideológicas. Como suele decirse, el deseo es una metonimia infinita, que se desliza de un objeto a otro. Así pues, en la medida en que el estado «natural» del deseo es la melancolía –la conciencia de que «ello» no está en ninguno objeto positivo, de que no existe ninguno objeto que sea propiamente el suyo, ni que llene su falta constitutiva–, el máximo enigma del deseo es el siguiente: ¿cómo es posible, entonces, «ponerlo en marcha»? ¿Cómo puede el sujeto –cuya categoría ontológica es la del vacío, la del puro hueco, sostenido por el infinito, que se desliza de un significante a otro– quedarse prendado de un objeto particular que, a partir de ese momento, empieza a ejercer la función del objeto-causa de su deseo? ¿Cómo puede centrarse el deseo infinito en un objeto finito? Llegados a este punto, la referencia a Kant es crucial:

> la mediación de [este] infinito del sujeto con […] la finitud del deseo solo puede lograrse por la intervención de aquello que […] Kant introdujo con tanta originalidad mediante el término de *magnitud negativa* […] Por consiguiente, la magnitud negativa nos permite designar uno de los soportes del llamado complejo de castración, a saber, la incidencia negativa en la que entra en él el objeto falo[36].

[36] J. Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis,* cit., pp. 252-253.

Así pues, la respuesta es que el objeto que constituye la «causa del deseo» ha de ser en sí mismo una metonimia de la falta, es decir, no solo un objeto que a uno le falta, sino un objeto que, en su concreción, da cuerpo a una falta. El objeto *a* es una «magnitud negativa», «algo en lugar de nada», *a* sobre el «menos phi» de la castración. En consecuencia, la oposición kantiana entre *nihil privativum* y *nihil negativium* resulta análoga a la oposición entre el objeto *a* y la Cosa: *das Ding* es el vacío absoluto, el abismo letal que engulle al sujeto, mientras que el objeto *a* designa lo que queda de la Cosa tras el proceso de simbolización. La premisa básica de la ontología lacaniana es que, si nuestra experiencia de la realidad ha de mantener la consistencia de esta, el ámbito concreto de la realidad debe quedar «suturado» por un suplemento que el sujeto (mal)interpreta como una entidad concreta, aunque, en realidad, es una «magnitud negativa». Cuando, en la experiencia psicótica, se incluye en la realidad el objeto *a,* deja de funcionar como una «magnitud negativa» y pasa a hacerlo, simplemente, como un objeto concreto más: en el plano de los los hechos concretos (objetos de experiencia), nada distingue la posición del psicótico de la posición de un sujeto «normal»; lo que al psicótico le falta es solo la dimensión de la magnitud «negativa» que apuntala la presencia de los objetos «ordinarios».

La diferencia entre agrupación y conjunto permite acceder al espacio de la magnitud negativa ideológica. Es decir, en su nivel más elemental, la ideología explota la distancia mínima existente entre una simple *agrupación* de elementos y los distintos *conjuntos* que uno puede formar a partir de ella. Cuando pasamos de una mera agrupación a un conjunto formado con arreglo a la lógica, aparecen paradojas e inconsistencias: a partir de un número limitado de elementos, podemos formar dos o más conjuntos que compartan algunos elementos (intersección lógica) o crear un conjunto sin elementos (y, según Lacan, el sujeto es precisamente un «conjunto vacío» en relación con el conjunto de significantes que representa); asimismo, podemos introducir un elemento que, por su propia concreción, ejerce la función de representante de ese conjunto vacío. Ese es el secreto de «La carta robada», de Poe: la carta resulta invisible porque la buscamos, en vano, en el nivel de los elementos, cuando, en realidad, es una configuración (un conjunto) de los elementos que tenemos siempre ante la vista, pero como partes de un conjunto distinto[37]…

---

[37] Un caso paradigmático en el que se demuestra que la subdivisión de la agrupación explica la dinámica del juego es el tenis, con su estructura de juego, set y partido: aunque la unidad elemental del juego es siempre la misma (cuál de los dos jugadores no logrará devolver la pelota), es la articulación interna de ese proceso repetitivo en juego, set y partido (con, digámoslo de paso, su recuento de puntos absolutamente irracional: 15, 30, 40…) lo que da interés al juego. Sin ella –es decir, si hubiera que contar los puntos ateniéndose simplemente a su acumulación– el juego perdería todo interés y resultaría mucho más aburrido… ¿No ofrece nuestro *calendario* el ejemplo máximo de esa disparidad entre una mera agrupación y su organización en un conjunto, gracias a la combinación de dos prin-

Cuando una misma agrupación está organizada en dos conjuntos nos encontramos ante una *estructura* en el sentido exacto del término: la estructura «estructuralista» siempre consiste en *dos* estructuras, es decir, entraña una diferencia entre la estructura «evidente», que es la superficial, y la estructura «auténtica», que es la oculta. Émile Benveniste[38] demostró que la engañosa oposición «evidente» entre la forma verbal activa y pasiva, con la forma neutra como intermediario, disimula la auténtica oposición, la que se da entre la forma activa y la neutra, en relación con la cual la forma pasiva es el tercer término, mediador y suplementario. Y, según Lacan, lo mismo sucede con la orientación sexual: la división «evidente» entre heterosexualidad y homosexualidad (dividida, a su vez, en sexualidad gay y lesbianismo) disimula la verdadera oposición, la que se da entre heterosexualidad (lesbianismo) y homosexualidad, que, a su vez, se divide en sexualidad gay y sexualidad «normal». También cabe decir que esta disparidad es constitutiva de la ideología: la «ideología» es la estructura superficial «autoevidente» cuya función consiste en ocultar la estructura subyacente «desequilibrada», «siniestra».

cipios clasificatorios? En el calendario, el día se especifica siempre mediante dos determinaciones: su lugar numérico dentro de los límites de un mes (el 13 de septiembre) y su lugar dentro de los límites de una semana (viernes).

[38] Véase É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale,* París, Minuit, 1968 [ed. cast.: *Problemas de lingüística general,* trad. de J. Almela, Madrid, Siglo XXI, 2004].

III El fetichismo y sus vicisitudes

Estatuas animadas, cuerpos inmóviles

¿Qué relación guarda el psicoanálisis con la pérdida de autoridad del saber tradicional, transmitido de generación en generación, y la hegemonía del saber de los expertos, es decir, con el predominio de la disposición moderna a reflexionar sin apoyarse en la tradición? El psicoanálisis no es ni una nueva versión de la vuelta a la tradición para hacer frente a los excesos de la reflexividad moderna («debemos estar abiertos a la espontaneidad de nuestro verdadero Yo, a sus fuerzas arcaicas, primordiales»: Jung fue el artífice de esta inversión antimoderna del psicoanálisis) ni otra versión del saber de los expertos que nos permite entender, y, por tanto, dominar de modo racional, hasta nuestros más profundos procesos inconscientes. El psicoanálisis es más bien algo así como una metateoría moderna del callejón sin salida de la modernidad: ¿por qué, a pesar de su «liberación» de las limitaciones de la autoridad tradicional, el sujeto no es «libre»?, ¿por qué la desaparición de las prohibiciones tradicionales «represivas» no solo no alivia nuestra culpa, sino que la refuerza? Por otro lado, hoy la oposición entre tradición y saber de los expertos está cada vez más reflexivamente «mediada»: la propia «vuelta a la Sabiduría tradicional» está cada vez más liderada por multitud de *expertos* (en meditación trascendental, en el descubrimiento de nuestro verdadero Yo…).

En el realismo mágico sucede exactamente lo contrario. Este movimiento literario también parte del trasfondo de la oposición entre el universo encantado tradicional y la modernidad: el realismo mágico presenta el propio proceso de modernización (la llegada de las máquinas, la desintegración de las antiguas estructuras sociales) desde el punto de vista del universo «encantado» cerrado, desde el que, claro está, la propia

modernización parece lo más extraordinariamente mágico[1]… ¿Y acaso no encontramos algo semejante en el culto al ciberespacio de la Nueva Era, que trata de cimentar el regreso a la antigua sabiduría pagana en los últimos avances tecnológicos? (Quizá la estética posmoderna sea un intento desesperado de infundir un encanto premoderno en el proceso de modernización.) Así, estamos ante un doble movimiento de mediación reflexiva: (el regreso a) la propia tradición se convierte en el objeto del saber moderno de los expertos; la propia modernización se convierte en magia (tradicional) llevada al límite. ¿No resulta esto análogo a la oposición entre movimiento e imagen, en la que se concibe el propio movimiento de la vida como la resurrección mágica de las imágenes «muertas», mientras, entretanto, se concibe la fotografía o la estatua «muertas» como el movimiento de la vida detenido, «congelado»?

Esta dialéctica de la mortificación resulta crucial para comprender el trasfondo fantasmático que subyace en las formaciones ideológicas. Es sumamente elocuente que, en un principio, se considerase que la fotografía, el medio de la inmovilización, entrañaba la *mortificación* del cuerpo vivo. De manera semejante, se consideraba que los rayos X volvían inmediatamente visible el «interior» del cuerpo (el esqueleto). Recordemos el modo en que los medios de información presentaron a finales del siglo XIX el descubrimiento de los rayos X hecho por Roentgen: el nuevo invento permitía ver a una persona viva *como si estuviera muerta,* reducida a puro esqueleto (idea a la que, desde luego, subyacía el concepto teológico de *vanitas:* mediante el aparato de Roentgen, vemos «lo que somos de verdad» a los ojos de la eternidad…). Aquí nos encontramos ante el vínculo negativo entre visibilidad y movimiento: en términos de su carácter fenomenológico tradicional, el movimiento equivale a la ceguera; difumina los contornos de lo que vemos; para que podamos ver el objeto con nitidez, ha de estar inmóvil, detenido –la inmovilidad hace que una cosa resulte visible–. El vínculo negativo sirve para explicar que el hombre invisible de la película de Whale del mismo título vuelva a ser visible en el mismo momento de su muerte: «la persona que ha dejado de estar viva existe más plenamente que cuando estaba viva y se movía ante nosotros»[2]. La ontología de Platón y la idea lacaniana de la imagen-espejo que congela el movimiento como un rollo de película atascado se superponen: solo la inmovilidad proporciona una sólida existencia visible[3].

[1] Véase F. Moretti, *Modern Epic,* Londres, Verso, 1996. ¿Y no era *Twin Peaks* un desesperado intento –interesante justamente por lo fallido que resultó– de crear un «realismo mágico» dentro de la desarrolladísima sociedad del Primer Mundo? (Esta idea me la ha sugerido Susan Willis.)

[2] P. Virilio, *The Art of the Motor,* Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995, p. 69.

[3] A diferencia de los humanos, algunos animales perciben solo objetos en movimiento y, por tanto, no pueden vernos si estamos absolutamente quietos: aquí tenemos la oposición entre la vida real presimbólica, que solo ve el movimiento, y la mirada simbolizada, que solo puede ver objetos «mortificados», petrificados.

Sobre este fondo cabe establecer una contraposición entre el motivo gótico de la estatua (o la imagen) animada y su contrapunto, el procedimiento inverso de los cuadros vivos. En las *Afinidades electivas,* Goethe ofrece una excelente descripción de la costumbre existente en los círculos aristocráticos dieciochescos de componer cuadros vivos: para divertirse en el hogar, se escenificaban escenas famosas de la historia o la literatura, en las que los personajes se mantenían inmóviles en el escenario, es decir, se resistían a la tentación de moverse[4]. La composición de cuadros vivos ha de insertarse en la larga tradición ideológica conforme a la cual la estatua debe estar inmóvil; es un cuerpo vivo inmovilizado, un cuerpo cuyos movimientos están paralizados (normalmente por algún conjuro maligno): la inmovilidad de la estatua entraña, por tanto, un dolor infinito. El objeto *a* engendrado por la rigidez del cuerpo vivo, su inmovilización en la forma de una estatua, es a menudo un signo de dolor milagrosamente filtrado por la estatua, desde el hilo de sangre en la estatua del jardín de las novelas góticas hasta las lágrimas milagrosamente vertidas en los países católicos por toda estatua de la Virgen María que se precie. El último representante de esta serie de figuras es el artista callejero que se exhibe como si fuera una estatua (a menudo como un caballero con su armadura) y permanece inmóvil durante largos periodos de tiempo: solo se mueve (hace una reverencia) cuando algún transeúnte echa dinero en el vaso[5]. En contraste con la idea de la estatua entendida como un cuerpo paralizado, inmovilizado, en los albores del cine se consideró que el nuevo invento era «imagen en movimiento», imagen muerta que, milagrosamente, cobraba vida; ahí estriba su cualidad espectral[6]. Lo que ahí se vislumbra es la paradoja dialéctica

---

4 En las *Afinidades electivas,* se puede interpretar esta inmovilidad de los cuadros vivos como la metáfora de la propia rigidez de los protagonistas de la novela, incapaces de abandonarse a la pasión.

5 En los postreros años del socialismo ocurrió en Eslovenia un curioso episodio relacionado con la existencia de estatuas que se movían: se dice que, en un cruce próximo a un pequeño pueblo situado al norte de la capital, Liubliana, la cabecita de una estatua de la Virgen María empezó a moverse y a llorar. El gobierno local comunista estaba entusiasmado: quería sacar provecho económico del fenómeno, atraer a turistas que acudieran en peregrinación (quizás a rebufo del floreciente negocio al que habían dado pie las apariciones regulares de la Virgen en Medjugorje, localidad situada en la vecina Croacia), construir hoteles y centros recreativos, etc. Sin embargo, sorprendentemente, el cura local se mostraba escéptico y sostenía que todo era fruto de una alucinación colectiva, no de un milagro. Eso hizo que el periódico oficial del partido lo atacase por su «actitud antisocial y anticooperativa» –¿por qué se negaba a proclamar el milagro y, por tanto, a ayudar al pueblo?

6 Thomas Elsaesser (en el que me baso a este respecto) sostuvo tal cosa al hilo de su rechazo, basado en sólidos argumentos, de la habitual contraposición entre Lumière (el primer «director realista», precursor del *cinéma vérité*) y Méliès (el primero «director de ficciones», fundador del cine narrativo). Un examen detenido revela la tupida y minuciosa estructura narrativa de los famosos «documentales» breves de Lumière (muchos de los cuales presentan una nítida estructura de clausura, en la que el final se hace eco del principio, etcétera). ¿Por qué este aspecto narrativo o ficcional de Lumière quedó «reprimido»? Porque apunta a una posible historia del cine diferente a la que se impuso y todos

de la fenomenología de la percepción: de forma implícita, concebimos la inmovilidad de la estatua como el estado de un ser vivo paralizado, que por ello mismo padece infinitamente; en cambio, la imagen en movimiento es un objeto muerto e inmóvil, que cobra vida por arte de magia. En ambos casos se transgrede la barrera que separa lo vivo de lo muerto. El cine es «imagen en movimiento», flujo de imágenes muertas que da la impresión de vida cuando discurre a la velocidad adecuada; la imagen muerta es una «foto fija», un «fotograma congelado», es decir, un movimiento agarrotado.

Aquí tenemos los dos casos opuestos de la paradoja propiamente hegeliana de un género que es su propia especie y que comprende dos especies: él mismo y la especie en cuanto tal. No es correcto afirmar que existen dos clases-especies de imágenes, móviles e inmóviles: la imagen «en cuanto tal» es inmóvil, está paralizada, y la «imagen en movimiento» es una subespecie suya, la mágica paradoja de una imagen «muerta» que cobra vida, como si fuera una aparición espectral. Por otro lado, el cuerpo en cuanto tal está vivo, en movimiento, y la estatua es la paradoja de un cuerpo vivo dolorosamente reducido a la inmovilidad[7]… Cabe hacer además un comentario al estilo lacaniano, en el sentido de que el punto primordial en el que nos fijamos en lo que vemos es *la propia mirada:* la mirada no solo mortifica a su objeto, sino que constituye el propio punto de inmovilidad en el campo de lo visible. ¿No encontramos en la cabeza de Medusa una mirada petrificada al acercarse demasiado a la Cosa y «ver demasiado»? En diversas películas de Hitchcock, el efecto de inmovilización momentánea se produce por la mirada directa del actor a cámara (Scottie en la escena de la pesadilla de *Vértigo;* el detective Arbogast mientras lo asesinan en *Psicosis;* el pobre Fane durante el suicida número de trapecio de *Murder*).

---

conocemos: en Lumière existían otras posibilidades de desarrollo, posibilidades que –desde la interpretación teleológica retroactiva que se hace en la actualidad, capaz solo de discernir en el pasado los «gérmenes» del presente– resultan sencillamente invisibles. Una de las grandes tareas de la historia materialista del cine es la de seguir a Walter Benjamin e interpretar la historia «real» del cine sobre el trasfondo de su «negación intrínseca», de las otras historias posibles que quedaron «reprimidas» y que, de vez en cuando, irrumpieron como un «retorno de lo reprimido» (desde Flaherty hasta Godard…), como en el conocido motivo de los universos paralelos, propio de la ciencia ficción, en el que un viajero se extravía momentáneamente y deambula por otro universo.

[7] Es bien sabido que, en los primeros tiempos del cine, la cámara encuadraba el decorado como si estuviera ante un escenario teatral: estaba en este lado de la barrera que separa el tablado de los espectadores y registraba la acción como si lo hiciera desde el punto de vista de un espectador de teatro. Hubieron de pasar algunos años para que el cine naciera como forma específica de arte: tal cosa sucedió cuando la cámara transgredió la barrera que la separaba del escenario, invadió el espacio de los actores y empezó a moverse entre ellos. Así pues, es posible definir el cine como un subgénero del teatro, una función teatral en la que el espectador, por medio de su sustituto (la cámara), entra en el espacio que observa. A modo casi de contraataque, el teatro moderno trata a veces de traspasar por todos los medios la frontera entre el tablado y el público, haciendo que los actores rodeen a los espectadores o se mezclen con ellos.

Por tanto, el horror se expande por ambas partes: lo que provoca horror no es solo el descubrimiento de que el supuesto ser humano vivo es una muñeca mecánica muerta (la Olympia de Hoffmann), sino también –y acaso en mayor medida– el traumático descubrimiento de que el supuesto ente muerto (una casa, la pared de una caverna…) en realidad está vivo y de repente empieza a transpirar, a temblar, a moverse, a hablar, a actuar (con propósitos malignos)… Así, pues, tenemos, por un lado, a «la máquina en el fantasma» (un barco que navega solo, sin tripulación; un animal o un ser humano que resultan ser un complejo mecanismo de ensambladuras y engranajes), y, por el otro, al «fantasma en la máquina» (algún signo de plus-de-gozar en la máquina que la hace parecer viva). Lo importante es que ambos excesos están desubjetivados: la máquina «ciega», como la informe sustancia vital «acéfala», son las dos caras de la pulsión (unidas en el monstruo-extraterrestre, combinación de máquina y sustancia vital viscosa). En la ficción literaria, a menudo nos encontramos con una persona que resulta ser otra dentro del espacio diegético, pero que en realidad no es «Nadie», no es más que el horror desubjetivado de la pulsión pura bajo la apariencia de un individuo normal. Muchos comentaristas, empezando por Kierkegaard, han señalado que el Don Giovanni de Mozart es un ser «sin personalidad», pura pulsión maquinal de conquistar, carente de «profundidad» alguna: lo más horrible de una persona así es que no es realmente una persona.

La paradoja de las estatuas animadas, de los objetos muertos que cobran vida y/o de los objetos vivos petrificados, solo es posible en el espacio de la pulsión de muerte, que, según Lacan, es el espacio entre las dos muertes, la simbólica y la real. Para un ser humano, estar «muerto en vida» es estar colonizado por el orden simbólico «muerto»; estar «vivo en la muerte» es dar cuerpo al remanente de la sustancia-vital que ha escapado a la colonización simbólica («lamella»). Así, pues, aquí tenemos la escisión entre A y J, entre el orden simbólico «muerto» que mortifica el cuerpo y la sustancia-vital no simbólica del goce.

Estas dos ideas, presentes en Freud y en Lacan, no son lo que son en el lenguaje cotidiano o en el discurso científico al uso: en el psicoanálisis, ambas designan una dimensión propiamente monstruosa. La vida es la horrible palpitación de la «lamella», de la pulsión no subjetiva, «no muerta» («acéfala»), que persiste más allá de la muerte común y corriente; la muerte es el propio orden simbólico, la estructura que, como si fuera un parásito, coloniza al ente vivo. Lo que define en Lacan la pulsión de muerte es esa doble disparidad: no la simple oposición entre la vida y la muerte, sino la escisión de la propia vida en la muerte «común y corriente» y en la máquina «que no está muerta». Así, pues, la oposición básica entre la vida y la muerte queda complementada por la máquina simbólica parásita (el lenguaje como ente muerto que «actúa como si poseyera vida propia») y por su contrapunto, lo «muerto viviente» (la monstruosa sustancia-vital que persiste en lo Real fuera de lo Simbólico). Esa

escisión que cruza los dominios de la vida y la muerte constituye el espacio de la pulsión de muerte[8]. La razón de ser de estas paradojas es que, como subraya Freud una y otra vez, *en el inconsciente no existe idea o representación alguna de la muerte:* el *Todestrieb* freudiano nada tiene que ver que el *Sein-zum-Tode* heideggeriano. La pulsión es inmortal, eterna, «no ha muerto»: la aniquilación a la que tiende la pulsión de muerte no es la muerte como límite insuperable del hombre en cuanto ser finito. Inconscientemente, todos creemos que somos inmortales; en nuestro inconsciente no existe la angustia de la muerte *[Todesangst],* y, por eso, el propio fenómeno de la «conciencia» se cimenta en sabernos mortales.

La idea de Kierkegaard de la «enfermedad mortal» también tiene su raíz en la diferencia entre ambas muertes. Es decir, hay que oponer la «enfermedad mortal» propiamente dicha, su desesperación, a la desesperación habitual del individuo escindido entre la certeza de que la muerte es el final, de que no existe el más allá de la vida eterna, y su insaciable deseo de creer que la muerte no es el final de todo, que hay otra vida, con su promesa de redención y eterna felicidad. En cambio, la «enfermedad mortal», entraña la paradoja opuesta del sujeto que sabe que la muerte no es el final, que tiene un alma inmortal, pero no puede hacer frente a las exorbitantes demandas que eso plantea (la necesidad de abandonar los vanos placeres estéticos y trabajar para su salvación), y, en consecuencia, quiere desesperadamente creer que la muerte *es* el final, que no hay demanda incondicional divina que lo presione:

> No es que no pueda, gracias a un insaciable deseo de superar la limitación de la muerte, armonizar su deseo con la creencia racional de que no la superará; es más bien que no puede armonizarlo con lo que *sabe* esencialmente, a causa de un insaciable deseo de *evitar lo que de desagradable* hay implícito en la *capacidad* de superar esa limitación[9].

Aquí se invierte el habitual *je sais bien, mais quand même* de la religión: no es que «yo sepa perfectamente que soy un simple mortal, pero, a pesar de todo, quiera desesperadamente creer que existe la redención de la vida eterna»; más bien, es que «yo sé muy bien que tengo un alma inmortal responsable ante los mandamientos incondicionales de Dios, pero quiero desesperadamente creer que no existe nada después de la muerte; quiero liberarme de la insoportable presión del imperativo

---

[8] En el ámbito del psicoanálisis, el neurótico obsesivo constituye un caso ejemplar de la inversión de la relación entre la vida y la muerte: lo que experimenta como una amenaza de muerte, aquello de lo que escapa mediante sus rituales obsesivos inmutables, es, en último término, *la propia vida,* pues la única vida que le resulta soportable es la de un «muerto viviente», la vida del deseo repudiado, mortificado.

[9] A. Hannay, *Kierkegaard,* Londres, Routledge, 1991, p. 33.

divino». Dicho de otro modo, en contraste con el individuo atrapado en la desesperación escéptica habitual –el individuo que sabe que va a morir, pero no puede aceptarlo u anhela la vida eterna–, lo que aquí tenemos, en el caso de la «enfermedad mortal», es al individuo que desea desesperadamente morir, desaparecer para siempre, pero sabe que no puede hacerlo, que está condenado a la vida eterna. El aprieto en el que pone la «enfermedad mortal» individual es el mismo que padecen los héroes wagnerianos, desde el Holandés Errante hasta Amfortas en *Parsifal,* los cuales tratan denodadamente de alcanzar la muerte, la aniquilación final, la autodestrucción que los libere del Infierno de su existencia «no muerta».

Troppo fisso!

¿No es el *futur antérieur* de Lacan[10] su versión de la Tesis Undécima de Marx? Nunca se llega a conocer el pasado reprimido «en cuanto tal»; solo se lo puede llegar a conocer en su propio proceso de transformación, dado que la propia interpretación interviene en su objeto y lo cambia: según Marx, la verdad sobre el pasado (la lucha de clases, el antagonismo que permea toda la historia pasada) solo puede llegar a resultar visible a ojos de un sujeto inmerso en el proceso de su transformación revolucionaria. Lo que aquí está en juego es la distinción entre el sujeto de lo enunciado y el sujeto de la enunciación: cuando, durante la terapia psicoanalítica, el analizado acepta subjetivamente que su identificación es la de una basura o un excremento sin valor alguno, el propio reconocimiento es la señal inequívoca de que ha superado esa identificación. (Schelling afirmó lo mismo a propósito de la decisión existencial fundamental, aquella que compete a lo que soy en lo más íntimo de mi ser: cuando esa decisión se toma explícitamente, cuando sale a la luz de la conciencia, es porque en realidad ya ha quedado anulada.) Lo que bajo ningún concepto hay que perder de vista es que el *futur antérieur* no es el momento en que una situación pasada queda «descongelada», atrapada en un transformación dinámica, sino, al contrario, el momento de la «congelación» de la que habla Walter Benjamin: como subrayó en sus *Tesis,* a los ojos del revolucionario el presente aparece como una repetición congelada, en la que el flujo evolutivo queda inmovilizado y el pasado y el presente se superponen de forma directa y cristalina. Por otra parte, ¿no es este *Troppo fisso!* el momento mismo de «exceso no dialéctico», de «exageración», en el que «un momento concreto representa a todos»?

---

[10] «Lo que en mi historia se realiza no es el pretérito de lo que fue, puesto que ya no es, y ni siquiera el antepresente de lo que ha sido en lo que soy, sino el antefuturo de lo que habré sido para lo que estoy llegando a ser» (J. Lacan, *Écrits: A Selection,* cit., p. 86).

Cuando, en el *Purgatorio,* Dante fija la mirada en su amada Beatrice, ajeno a todo lo demás, unas voces divinas le reprochan al punto que mire demasiado fijamente («troppo fisso!»). Esta *mirada congelada,* que nubla la visión correcta de la totalidad del Ser, designa el pecado original del acto de mirar:

> Y topaban en todas partes muros
> para no distraerse –¡así la santa
> sonrisa con la antigua red prendía!–;
>
> cuando a la fuerza me hicieron girar
> aquellas diosas hacia el lado izquierdo,
> pues las oí decir: «¡Miras muy fijo!»... (32: 4-9)

La fijación en el objeto amado (o, para ser más precisos, en alguna escena traumática del placer del Otro) lo congela, lo saca de su contexto y, por tanto, desestabiliza, acaba con el curso equilibrado de las cosas; representa el violento corte de la anamorfosis que, en el plano visual, sustenta la disparidad entre la realidad y lo real. En la medida en que este «Troppo fisso!» es la negatividad en su estado más elemental, nos ofrece un acceso privilegiado al «mecanismo» de la dialéctica hegeliana.

La famosa tesis de Adorno según la cual nada hay más cierto en las teorías de Freud que sus exageraciones ha de tomarse al pie de la letra, sin reducirla a la «sabiduría» del sentido común, para la que una exageración corrige otra previa y, así, consigue restablecer el equilibrio adecuado. En consecuencia, hay que desechar la esquemática idea que entiende la dialéctica hegeliana como un proceso en el que la primera exageración queda suplantada por la opuesta, hasta que, al final, surge el equilibrio adecuado entre ambas y cada una queda limitada al espacio que le es propio, como sucede en la política: no se necesitan ni vínculos orgánicos demasiado fuertes (que conducen a un Estado corporativo inflexible, incapaz de dar cabida a la libertad individual, es decir, al infinito derecho de la subjetividad) ni un hincapié excesivamente unilateral en la libertad individual abstracta (que desemboca en la anarquía liberal y en la desintegración de los vínculos sociales concretos y, en cuanto tal, da lugar a un Estado mecánico que, de nuevo, uno experimenta como un poder externo que limita la libertad de los sujetos), sino una «síntesis» adecuada de ambos...

El argumento de Hegel no es una nueva versión del equilibrio del yin y el yang, sino su exacto opuesto: la «verdad» radica en el exceso de la exageración. Es decir, aquí hay que aplicar el principio lógico fundamental hegeliano conforme al cual las dos especies del género son el propio género y su única especie, de modo que no tenemos dos exageraciones (reunidas finalmente en una síntesis), sino el equilibrio en cuanto tal y la «exageración» perturbadora que lo hace tambalear. Y, desde luego, el argu-

mento de Hegel es el opuesto exacto de la sabiduría al uso: la armoniosa totalidad en equilibrio no es la «verdad» en la que las exageraciones particulares, privadas de sus excesos, han de hallar el lugar que les resulta propio; al contrario, *el exceso de la exageración es la verdad que socava la falsedad de la totalidad en equilibrio.* Dicho de otro modo, en la elección entre el todo y su parte, hay que elegir la parte y elevarla al principio del todo; es esa inversión «demencial» la que introduce la dinámica del proceso. Cabe expresar también lo mismo en términos de la oposición entre «ser» y «acontecimiento», del sujeto en cuanto acontecimiento, formulada por Alain Badiou[11]: el sujeto surge cuando acontece la «exageración», cuando una parte excede su lugar limitado y desborda los límites de la totalidad en equilibrio.

Antaño, en los felices tiempos del socialismo, uno de los filósofos yugoslavos oficiales creó un engendro denominado «teoría dialéctica del significado», con el que trataba de proporcionar una «síntesis dialéctica» de todas las teorías contemporáneas al respecto. Tras hacer una crítica minuciosa de todas las teorías «unilaterales» del significado (la pragmática, la referencial, la sintáctica, la fenomenológica…), proponía la siguiente definición «dialéctica» del significado: relación «compleja» en la que un sujeto se relaciona con un contenido objetivo mediante un conjunto de reglas sintácticas que dan lugar a un objeto intencional dentro de un contexto pragmático… Un engendro teórico sin valor alguno. ¿Por qué?

Si observamos de cerca cada una de esas teorías del significado «unilaterales», vemos enseguida que su parte de verdad radica en su propia «exageración»: lo más interesante y, por tanto, «iluminador», de la teoría sintáctica del significado no es que la estructura sintáctica también contribuya a él, sino la idea mucho más peculiar de que cabe *reducir* lo que percibimos como «significado» a un efecto de interrelaciones sintácticas; lo interesante del pragmatismo no es la idea, más bien de sentido común, de que el significado de un término siempre está incrustado en el uso que se le da en un contexto concreto del mundo de la vida, sino la tesis mucho más radical de que el significado de un término «en cuanto tal» *no es sino* la multiplicidad de sus usos; lo que hace que el concepto de *topoi* argumentativos formulado por Oswald Ducrot sea tan interesante no es solo la premisa de que cada enunciado o predicado también posee una dimensión argumentativa, de que lo usamos para promover una actitud determinada ante el contenido designado; Ducrot afirma que el contenido descriptivo de un predicado no siempre va acompañado de una actitud argumentativa, sino que ese propio «contenido descriptivo» no es en sí mismo más que un amasijo reificado de *topoi* argumentativos[12], etc. De nuevo, el argumento hegeliano

[11] Véase A. Badiou, *L'Être et l'événement,* París, Seuil, 1988.

[12] Véase Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit,* París, Minuit, 1984 [ed. cast.: *El decir y lo dicho,* trad. de I. Agoff, Barcelona, Paidós, 1986].

que no se debe perder de vista es que el iluminador «efecto de verdad» presente en cada una de estas teorías no radica en el reducido núcleo de verdad que hay bajo la falsa exageración («no se puede reducir completamente el significado a una actitud argumentativa; lo que sucede es que una limitada postura argumentativa aporta su contenido referencial a cada enunciado que hacemos…»), sino en la propia exageración reduccionista y «unilateral».

Sin embargo ¿no es lo crucial en Hegel que haya que pasar de una posición a la siguiente mediante la autodisolución de su carácter limitado? Sí, pero Hegel insiste en que ese paso se da solo precisamente cuando asumimos por entero el gesto reduccionista «unilateral». La totalidad hegeliana no es un todo orgánico en el que cada elemento se mantiene dentro de su espacio limitado, sino una totalidad «demencial» en la que una posición se convierte en su Otro en el propio movimiento de su exageración excesiva: el «vínculo» dialéctico de los elementos parciales solo surge por medio de su «exageración». Volvamos a Ducrot: lo que cabe decir siguiendo a Hegel no es que cada predicado tenga un aspecto descriptivo además de argumentativo, sino que el propio aspecto descriptivo surge cuando una actitud argumentativa llega a su extremo, se «reifica» y, por tanto, se niega a sí misma.

En la concepción habitual sobre la oposición entre sujeto y objeto, el sujeto es el polo dinámico, el agente activo que puede trascender la situación petrificada, «crear» su universo, adaptarse al nuevo panorama, etc., en contraposición con el ámbito petrificado, inerte, de los objetos. Lacan completa esta idea con la opuesta, esto es, la propia dimensión que define la subjetividad es cierta *fijación* o «petrificación» excesiva, desequilibrada, «exagerada», que perturba el flujo siempre cambiante de la vida y puede adoptar tres formas, de acuerdo con la triada de lo Imaginario, lo Simbólico y lo Real:

- En el plano de lo Imaginario, Lacan –como es bien sabido– sitúa el surgimiento del yo en la identificación precipitada con la imagen exterior, enajenada, del espejo, que ofrece la unidad idealizada del yo en contraposición con el desvalimiento y la falta de coordinación reales del niño. Lo que ahora interesa subrayar es que estamos ante una especie de «petrificación del tiempo»: el flujo de la vida queda suspendido, lo Real del dinámico proceso vital queda reemplazado por una imagen inmovilizada, «muerta»; el propio Lacan recurre a la metáfora de la proyección cinematográfica y compara al yo con la imagen fija que el espectador ve cuando se atasca la bobina. Así, pues, ya en este plano tan elemental, hay que invertir el lugar común conforme al cual el animal está atrapado en su medio, en el todo orgánico autolimitado del *Innenwelt* y el *Aussenwelt,* mientras que el hombre puede trascender esa clausura, subvertir dialécticamente los confines de su medio, crear otros nuevos, artificiales; todo eso es

posible, pero lo que hace que esa trascendencia sea posible es precisamente la *fijación excesiva* en la imagen del espejo.

- Podría parecer que la salida de ese atolladero está en la oposición entre la fijeza imaginaria, por un lado, y la fluidez dialéctica y el poder mediador del proceso simbólico, por otro: el animal permanece atascado en el plano imaginario, está atrapado en la relación en espejo con su medio, mientras que el hombre es capaz de trascender esta clausura al participar en el proceso de simbolización. Lo que nos permite adaptarnos a situaciones siempre nuevas, a cambiar radicalmente la idea que tenemos de nosotros mismos, etc., es el reino de las «ficciones simbólicas». ¿Acaso la característica más importante del orden simbólico no radica en su profunda contingencia? Nunca podemos extraer el «relato que hacemos de nosotros mismos» a partir de nuestra «situación real»; siempre existe una disparidad mínima entre lo real y la modalidad (o modalidades) de su simbolización… Llegados a este punto, sin embargo, la propia plasticidad del proceso de simbolización es de nuevo estrictamente correlativa con la fijación excesiva en un *significado vacío,* en la que hasta cabe decir que se cimenta: para decirlo de modo un poco simplificado, puedo transformar mi identidad simbólica solo porque, precisamente, mi universo simbólico incluye «significantes vacíos» que se pueden llenar con contenidos nuevos. Por ejemplo, la democracia consiste en fomentar libertades e igualdades siempre nuevas (de las mujeres, de los trabajadores, de las minorías…); pero, a lo largo de ese proceso, la referencia al significante «democracia» es una constante y la lucha ideológica es precisamente la lucha por imponer un significado siempre nuevo al término (por ejemplo, afirmar que una democracia que no incluye la democracia para las mujeres, que no excluye la esclavización de los trabajadores, que tampoco incluye el respeto de las minorías religiosas, étnicas, sexuales, etc., no es una verdadera democracia…). La propia plasticidad del contenido significado (la lucha por lo que «de veras significa» la democracia) se sustenta en la fijeza del significante vacío «democracia». Así, pues, lo que caracteriza la existencia humana es la fijación «irracional» en una causa simbólica, materializada en un significante-amo al que nos atenemos a despecho de las consecuencias y haciendo caso omiso de nuestro interés más elemental, la propia supervivencia: es el propio «apego empecinado» a un significante-amo (a la postre, un «significante sin significado») lo que infunde en el ser humano la capacidad de mantener la flexibilidad sin rigideces ante todo contenido significado (que yo tema a Dios sobre todas las cosas me permite superar mi miedo a cualquier amenaza mundana, etcétera).
- Conforme a este segundo lugar común, la libertad y la plasticidad autotrascendentes del hombre se cimentan en la distancia entre las «cosas» y las «pala-

bras», en que nuestra relación con la realidad está siempre mediada por un proceso simbólico contingente. Sin embargo, llegados a este punto vuelve a aparecer cierta fijeza excesiva: según la teoría psicoanalítica, un sujeto puede situarse a cierta distancia de la realidad (simbólicamente mediada) solo gracias al proceso de represión primordial: lo que experimentamos como la «realidad» se constituye por medio de la forclusión de una X traumática que perdura como el núcleo imposible-real alrededor del que gira la simbolización. Por tanto, lo que distingue al ser humano de los animales es, de nuevo, la fijación excesiva en el trauma (del objeto perdido, de la escena de un goce terrible, etc.); la existencia de una traumática X que elude toda simbolización pone en marcha el dinamismo propio de la condición humana. El «trauma» es el núcleo de lo mismo que vuelve una y otra vez y desbarata toda identidad simbólica.

Así, pues, en cada uno de los tres planos, la propia capacidad dinámica, adaptativa y autotrascendente característica de la subjetividad se cimenta en una fijación excesiva.

La violencia de la interpretación

La paradoja de la verdad que anida en la exageración nos permite también arrojar nueva luz sobre el concepto de interpretación. Paul de Man concluye su «Prefacio» a *La retórica del romanticismo* con una idea muy concisa, pero de largo alcance: «En la medida en que se mantiene al margen del historicismo, la interpretación concebida como desfiguración resulta ser históricamente más fiable que los productos de la arqueología histórica»[13]. Así, pues, la interpretación se concibe como un violento acto de desfiguración del texto interpretado; paradójicamente, se supone que esa desfiguración se acerca mucho más a la «verdad» del texto interpretado que su contextualización historicista. ¿Por qué?

Centrémonos en las grandes interpretaciones de clásicos de la literatura y la filosofía (*Antígona,* el *Banquete* de Platón, la *Crítica de la razón práctica* de Kant) hechas por Lacan. Estas interpretaciones representan un caso evidente de apropiación violenta, al margen de criterios filológicos, a veces anacrónica, a menudo «objetivamente incorrecta», que apartan a la obra de su contexto hermenéutico; sin embargo, esa violencia da lugar a un impresionante «efecto de verdad», a una revelación asombrosa: las interpretaciones de Lacan descubren una dimensión enteramente nueva

[13] P. de Man, *The Rhetoric of Romanticism,* Nueva York, Columbia University Press, 1984, p. 123 [ed. cast.: *La retórica del romanticismo,* trad. de J. Jiménez, Madrid, Akal, 2007].

de la obra de Platón y Kant. Lo crucial es que este «efecto de verdad» es estrictamente codependiente de la violencia desplegada en la apropiación «anacrónica»: el único modo de descubrir la verdad de Platón o Kant es interpretarlos como si fueran «contemporáneos nuestros».

Un caso ilustrativo de las ventajas que presenta esa «violencia interpretativa» es la interpretación hecha por Walter Benjamin de las *Afinidades electivas* de Goethe, por no hablar de las grandes puestas en escena modernas de Mozart y Wagner, en la que una violenta «malinterpretación» del contenido original (sobre todo la ofrecida por Peter Sellars de *Così fan tutte:* la pareja que está verdadera y traumáticamente enamorada es la de Alfonso y Despina, de modo que el aria clave *trágica* de la ópera es «Una donna a quindici anni», cantada por Despina) descubre una nueva perspectiva sobre la propia ópera[14]. Podemos expresar la misma idea recurriendo a la crítica que Hegel hizo a Kant: llegados a este punto, la oposición entre el «para nosotros» (la mera subjetividad de la interpretación externa) y el «en-sí-mismo» (el verdadero contenido de la obra) queda en suspenso, pues la propia violencia de la intervención subjetiva, su brutal profanación incluso, nos acerca más a la obra en-sí-misma que cualquier aproximación historicista… Por consiguiente, uno está tentado de decir que el lema de la interpretación lacaniana de, por ejemplo, Hegel, es el siguiente: «Hasta ahora los filósofos solo han interpretado a Hegel; sin embargo, lo que importa es cambiarlo»[15].

Así, pues, ¿por qué no basta con la «arqueología histórica»? La primera respuesta que nos viene a las mientes es que De Man, al ser un «discursivista» extremo, está, como no podía ser de otra forma, en contra de ella. Según De Man, la propia «realidad histórica» está dominada por los tropos «retóricos», de modo que el principal mecanismo ideológico consiste en la «reificación» de las operaciones discursivas como propiedades de la «realidad» (discursivamente construida). Basta con recordar la célebre definición de la ideología que proporcionaba en *La resistencia a la teoría:* «la confusión de la realidad lingüística con la realidad natural, de la referencia con el fenomenismo». Sin embargo ¿conduce efectivamente esta postura a un «idealismo discursivo» que desatiende las «luchas reales» y reduce el drama de lo real de la historia al despliegue y decaimiento de los tropos retóricos? Quisiera sostener que sucede todo lo contrario: la verdadera alternativa no es la que opone al «realismo historicista

---

[14] Cabe sostener que las famosas interpretaciones hechas por Heidegger de la historia de la metafísica obedecen a la misma lógica de la violencia interpretativa: aunque los filólogos han «demostrado» abundantemente la falsedad de su afirmación de que los griegos usaban el término *aletheia,* «verdad», en el sentido de «desvelamiento», los efectos de su (mal)interpretación no dejan de resultar extremadamente productivos.

[15] *Mutatis mutandis,* la «Tesis undécima» de la última etapa de la obra de Lacan sobre la práctica psicoanalítica sería: «Hasta ahora el psicoanálisis, incluida la primera etapa de la obra de Lacan, solo ha interpretado síntomas; sin embargo, lo que importa es atravesar la fantasía».

ingenuo» (en el que toda formación discursiva está incrustada en el contexto de las prácticas materiales y, por tanto, depende de ellas) con el «idealismo textualista» (*il n'y a pas de hors texte,* toda experiencia «directa» de la realidad entraña la ceguera del sujeto ante los mecanismos textuales que la producen…). Ocurre más bien que el propio «repliegue» desde la experiencia directa de la «realidad» hasta los mecanismos textuales es lo que nos acerca al núcleo traumático de algo Real «reprimido» constitutivamente por la llamada «realidad». Llegados a este punto, resulta crucial no perder de vista el relieve de la crítica formulada por De Man sobre la actitud organicista naturalizadora: esa actitud no sólo desconoce los mecanismos textuales que la constituyen, sino el traumático *antagonismo social* («lucha de clases») oculto por la experiencia de la sociedad como un bello todo orgánico. Fredric Jameson ha subrayado atinadamente que el desesperado intento formalista de distinguir la estructura formal de todo contenido positivo constituye la señal inconfundible de la represión violenta de un contenido traumático: la última huella de ese contenido es la propia forma petrificada.

En la falsa alternativa entre el «realismo historicista ingenuo» y el «idealismo discursivo», ambos bandos se acusan mutuamente de «fetichismo»: según los realistas historicistas, el idealismo discursivo convierte en fetiche la «prisión del lenguaje», mientras que, según los discursivistas, cualquier idea de realidad prediscursiva debe ser denunciada como un «fetiche». Si esta polémica reviste interés histórico es porque estos usos mutuamente excluyentes del término «fetichismo» ponen de relieve la existencia de una escisión en el propio concepto de fetichismo.

Marx empieza el análisis del fetichismo de la mercancía que hace en *El capital* con la siguiente frase: «Una mercancía es, en primer lugar, un objeto que existe independientemente de nosotros, una cosa que, en virtud de sus propiedades, satisface necesidades humanas de una u otra índole». Esta idea de lo que es el fetichismo, que goza de la aceptación general, se cimenta en una distinción de sentido común entre lo que el objeto es «en-sí-mismo», en su realidad material externa, y la aureola fetichista que recibe desde fuera, la dimensión «espiritual» que se adhiere a ella (por ejemplo, en la religión fetichista «primitiva», un árbol que «en-sí-mismo» no es más que un árbol adquiere una dimensión espectral adicional como sede del Espíritu del Bosque; asimismo, en el fetichismo de la mercancía, un objeto que satisface alguna necesidad humana también se convierte en el portador del Valor, en la encarnación material de las relaciones sociales). Sin embargo, en el idealismo alemán (y en versiones radicales del marxismo hegeliano, como la de *Historia y conciencia de clase,* de Georg Lukács), *a la «objetividad» en cuanto tal* –el Ser firme, estable, inmediato y determinado, opuesto a la fluidez de la mediación subjetiva– *se la concibe (y denuncia) como un «fetiche»,* como algo «reificado», como el terreno en el que la manifestación del Ser estable disimula su mediación subjetiva. Desde esta perspectiva, la propia idea del ser material externo del objeto, directamente idéntico a sí mismo

(«el modo en que las cosas son de verdad»), es el fetiche por antonomasia bajo el que el análisis crítico-trascendental reconoce su producción/mediación subjetiva. Por tanto, el fetiche es, al mismo tiempo, la falsa apariencia del en-sí-mismo y la imposición a este en-sí-mismo de una dimensión espiritual ajena a él.

Puede parecer que esta escisión señala simplemente la oposición entre materialismo (que sostiene el en-sí-mismo de la realidad, independiente de la mediación subjetiva) e idealismo (que concibe toda realidad material como algo dispuesto/mediado por el sujeto). Sin embargo, un análisis más detenido permite comprobar que esos dos polos opuestos revelan una profunda solidaridad oculta, que comparten una matriz o un marco conceptuales. Según el materialista histórico marxista, la propia instancia ideal que supuestamente «dispone» toda realidad material o media en ella (el «sujeto trascendental») es ya en sí misma un fetiche, una entidad que «abrevia» y, por tanto, oculta el complejo proceso de la praxis sociohistórica. Para un «materialista semiótico» deconstructivo, la idea de «realidad externa» es –no menos que la idea de «sujeto trascendental»– un punto de referencia «reificado», que oculta el proceso textual que lo genera. Y el juego puede durar infinitamente: en cualquier respuesta marxista al deconstruccionismo, la propia idea de «archiescritura» o texto quedará de nuevo descartada como un fetiche que oculta el proceso de la práctica material histórica…

El problema teórico que subyace a esos atolladeros es el siguiente: ¿cómo debemos concebir una «inmediatez» que no actúe como una pantalla fetichista «reificada» y, por tanto, que no oculte el proceso que la produce? Lacan se muestra de acuerdo con el argumento del idealismo alemán conforme al cual toda referencia a la «realidad externa» cojea: nuestro acceso a esa «realidad» está ya siempre «mediado» por el proceso simbólico. Llegados a este punto, sin embargo, resulta crucial no perder de vista la distinción entre la realidad y lo Real: lo Real como «imposible» es precisamente el exceso de «inmediatez» que no puede ser «reificado» como fetiche, la insondable X que, aunque no está presente en parte alguna, tuerce/distorsiona todo espacio de representación simbólica y, a la postre, lo condena al fracaso. Si pretendemos discernir los contornos de eso que es Real, no podemos dejar de recorrer los meandros del concepto de fetichismo.

De la religión al universo de las mercancías

¿Qué cambios introdujeron Marx y Freud en el concepto de fetichismo en relación con el uso antropológico que hasta entonces se le había dado?[16]. El primero en

[16] A este respecto, me baso en A. Iacono, *Le Fétichisme, Histoire d'un concept,* París, PUF, 1992. Sobre la analogía entre el uso que hacen Marx y Freud del concepto de fetichismo, diré que, en

emplear el término de forma sistemática y situarlo con claridad fue Charles de Brosses, quien, en 1760, definió el fetichismo como el primer estadio de la religión primitiva, en el que se veneraban objetos naturales (piedras, animales…). El trasfondo conceptual del fetichismo estriba, por tanto, en el universalismo evolucionista: el «fetichismo» forma parte de la idea de una historia humana universal que progresa desde el estadio inferior (la veneración de objetos naturales) hasta el estadio abstracto y espiritualizado (el Dios puramente espiritual): nos permite comprender la unidad de la especie humana, reconocer al Otro y, al mismo tiempo, afirmar nuestra superioridad. El Otro fetichista siempre está «por debajo»; es decir, el concepto de fetichismo es estrictamente correlativo con la mirada del observador que se acerca desde fuera a la comunidad «primitiva».

El concepto de fetichismo como tal parece unir inextricablemente la crítica de la ideología y la propia ideología: al rechazar la ideología (al criticar las ilusiones y la ceguera del Otro «primitivo», su veneración de falsos ídolos), la crítica repite el gesto de la ideología. Sería fácil criticar a Marx y Freud porque su uso del término «fetichismo» también entraña la misma mirada externa y, por tanto, no deja de ser ideológico: ¿no se basa la crítica del fetichismo de la mercancía que hizo Marx en la utopía de las relaciones sociales transparentes? ¿No es desde esa utopía desde la que puede observar su propia sociedad como si lo hiciera desde fuera y, con ello, exponer la ceguera ideológica de esta? Por otra parte ¿no entraña el concepto freudiano de fetichismo una referencia a la relación sexual «normal»? Ahora bien, un análisis más detenido permite mostrar sin dificultad que las cosas son más complicadas. Marx emplea el concepto de fetichismo de manera analógica: habla de la similitud existente entre la idea de fetiche en las religiones «primitivas» y el fetichismo manifiesto hasta en el mismo centro de nuestra sociedad «desarrollada». Su razonamiento es el siguiente: nosotros, en nuestra «desarrollada» sociedad occidental, tendemos a oponer nuestra religión puramente espiritual a la veneración de los objetos naturales de los «primitivos»; sin embargo ¿los propios cimientos de nuestra sociedad no entrañan la veneración de un objeto material (el dinero, el oro) que, en el proceso de intercambio, adquiere propiedades sobrenaturales? Así pues, la referen-

---

ambos casos, el fetichismo representa un desplazamiento (las relaciones entre los seres humanos se han desplazado a las relaciones entre las cosas; el interés sexual del sujeto se ha desplazado del objeto sexual «normal» a su sustituto); ese desplazamiento constituye en ambos casos un desplazamiento «regresivo» a un elemento parcial e «inferior» que disimula (y, al mismo tiempo, muestra) el auténtico punto de referencia. La analogía consiste además en que tanto para Marx como para Freud el fetiche no es solo un «estadio inferior» de desarrollo (de la sociedad, de la sexualidad genital edípica), sino un síntoma de la contradicción intrínseca existente en el propio estadio «superior»: el fetichismo de la mercancía, por ejemplo, revela la fractura sufrida por la espiritualidad cristiana y por el individuo libre y «maduro» de la sociedad «desarrollada».

cia a la sociedad externa («primitiva») sirve para extrañarnos (en el sentido brechtiano de *Verfremdung*) ante nuestra propia sociedad y nos permite discernir el «primitivismo» de su propio núcleo. En contraste con la actitud del antropólogo tradicional, la posición de Marx no solo es la del observador externo, sino que consiste en una compleja mezcla de exterioridad e interioridad: la referencia al Otro exterior –la analogía que se establece con él– nos permite distanciarnos de nuestra sociedad y criticarla[17]…

No obstante, en el concepto marxiano de fetichismo anida una teleología oculta. Aclaremos esto: como de sobra es sabido, Marx formula el concepto de fetichismo de la mercancía comparándolo con otras cuatro relaciones sociales de producción, dos existentes y dos ficticias: la organización familiar primitiva de la producción; la organización feudal de la producción, dentro del marco social de servidumbre y dominación; la producción solitaria de Robinson Crusoe en una isla; la producción comunista del futuro. Si prescindimos, de momento, del papel enigmático que desempeña el ejemplo de Crusoe (el cual, por su analogía con la producción comunista, pone de relieve que, en el comunismo, también quedará abolida la dimensión de lo social y la sociedad funcionará como un intelecto común unificado), existe, bajo la apariencia de una comparación sincrónica, una clara línea teleológica de evolución que lleva, desde la producción familiar prehistórica, pasando por las relaciones esclavistas y feudales de dominación y servidumbre interpersonales y directas, hasta el fetichismo capitalista de la mercancía, para desembocar en la futura transparencia comunista de lo social. Marx destaca que, en los modos precapitalistas de producción, las relaciones sociales de producción son en cierto sentido más transparentes que en el capitalismo, ya que se las experimenta como relaciones directas entre personas (relaciones de dominación entre amos y esclavos), en lugar de estar desplazadas a relaciones entre cosas, mientras que en el capitalismo las relaciones entre personas se experimentan como si fueran libres y equitativas, es decir, la dominación *per se* queda desplazada a las «relaciones entre cosas».

Sin embargo, con vistas a distinguir adecuadamente entre las sociedades precapitalistas de dominación y la sociedad poscapitalista (el comunismo), hemos de formular otra distinción, la idea de cierto «fetichismo» independiente de la oposición entre «personas» y «objetos» y que designa el estado en el que el efecto de una «estructura», de una red, resulta (mal)interpretado como la propiedad directa de un ente individual: en el caso del fetichismo de la mercancía, la circunstancia de que determinada mercancía funcione como un «equivalente general» resulta (mal)interpretada como una propiedad pseudonatural directa de la mercancía, como sucede

[17] El descubrimiento de Marx lo habían hecho ya algunos nativos sudamericanos que, como cuenta una conocida anécdota, advirtieron que el oro era el fetiche de los españoles.

en las relaciones interpersonales en las que (el ejemplo es del propio Marx) los sujetos que aclaman a cierta persona como rey no advierten que esa persona solo es un rey en la medida en que le traten como a tal, no viceversa. Para caracterizar esta inversión, Marx se refiere al concepto hegeliano de «determinación reflexiva»: en el fetichismo de la mercancía, como en las relaciones intersubjetivas convertidas en fetiche, a la propiedad que en realidad no es más que una «determinación reflexiva» de un objeto o una persona se la malinterpreta como si fuera su propiedad directa «natural». A partir de esta analogía entre fetichismo de la mercancía y relaciones interpersonales convertidas en fetiche cabe extraer una conclusión paradójica: lo desplazado en el fetichismo de la mercancía es *el propio fetichismo,* a saber, la previa «fetichización» directa de las relaciones intersubjetivas. Así, el fetichismo de la mercancía constituye un extraño estadio intermedio entre las relaciones sociales convertidas en fetiche y las relaciones sociales transparentes: un estadio en el que las relaciones sociales ya no tienen el carácter de fetiche, pero el fetichismo se traspone a «las relaciones (sociales) entre cosas».

En consecuencia, habría que ser muy cautos y no pasar por alto la lógica precisa del «desconocimiento fetichista». Es fácil caer en la trampa de la reducción nominalista de una institución a sus individuos y a sus actos, en los cuales y por los cuales existe esa institución: cuando uno dice «Los Estados Unidos bombardearon Iraq», lo que eso significa en realidad es que la orden del Presidente Bush puso en marcha la cadena de órdenes que llevó al despegue de los bombarderos… Sin embargo ¿no es también errónea esa reducción? Lo que «ocurrió de verdad» fueron, desde luego, simples actos individuales; ahora bien, para que unos actos individuales, cuya materialidad resulta insignificante (una firma en una hoja de papel, una llamada telefónica…), tuvieran tamañas consecuencias (el asesinato de miles de personas, la destrucción de cientos de casas y puentes…), había de estar en vigor un orden simbólico, un orden puramente «virtual» (pues no «existe realmente» en ninguna parte), que, pese a todo, determina el destino de las cosas. Así pues, el desconocimiento que actúa aquí no es solo el que critican los nominalistas (la hipóstasis reificadora del orden simbólico), sino también el ejemplificado por la propia reducción nominalista (como si, en un acto como el bombardeo estadounidense, tratásemos de manera directa con «relaciones entre personas», es decir, como si, para explicar lo que «ocurrió de verdad», no hubiéramos de tener en cuenta la eficacia de la institución simbólica…).

Así pues, la «reificación» fetichista es doble: no solo es que las «relaciones entre personas» estén reificadas en las «relaciones entre cosas» (con lo que el análisis crítico ha de penetrar bajo la superficie reificada y discernir debajo de ella las «relaciones entre personas»), sino que, cuando (mal)interpretamos la situación como si únicamente entrañase «relaciones entre personas» y no tenemos en cuenta la estructura simbólica invisible que domina esas relaciones, es porque está actuando una «reifi-

cación fetichista» todavía más taimada. Un burgués normal y corriente no solo (mal)interpreta el dinero como un objeto material dotado de la propiedad «mágica» de funcionar como equivalente de todas las mercancías; en su conciencia normal y corriente suele saber perfectamente que el dinero es meramente un signo que garantiza a su propietario el derecho de tener a su disposición una parte del producto social, etc. Lo que un burgués normal y corriente no advierte es mucho más fundamental: es que el dinero *no* es precisamente una simple señal de las relaciones interpersonales, sino que surge como la materialización de la institución simbólica, en la medida en que dicha institución es irreductible a la interacción directa entre «individuos concretos».

Que la malinterpretación fetichista más persistente sea la propia reducción de la estructura social a la transparencia de las «relaciones entre individuos concretos» es absolutamente crucial para entender la crítica de Marx contra el llamado «socialismo utópico» (en sus *Teorías de la plusvalía,* que debía de haber sido el Volumen IV de *El capital,* dedicado a la crítica sistemática de sus predecesores «burgueses»). Lo que Marx rechaza es la idea, propia del socialismo utópico, de una sociedad en la que el dinero ya no tendría el carácter de fetiche y actuaría directamente como intermediario trasparente sin más en las «relaciones entre personas», a modo de un cupón neutral que probaría el derecho de su propietario a cierta parte del producto social. Aquí tenemos, por así decirlo, al mejor Marx, el que demuestra que la distorsión de un instrumento o medio universal, en apariencia a causa de circunstancias empírico-contingentes, está determinada por su propio concepto: existen razones *a priori* por las que no es posible que el dinero pueda ser un cupón neutral despojado de los efectos de la inversión fetichista; no es posible llegar a una sociedad estatal-capitalista perfecta, en la que el Estado actúe como el capitalista colectivo y pague a cada uno de sus empleados el «valor pleno» de su trabajo, su contribución a la productividad social… Esta idea, la creencia en esa posibilidad, es la definición más precisa de «utopía».

La espectralización del fetiche

Hoy día existe la poderosa tentación de renunciar al concepto de fetichismo, al afirmar que su mecanismo elemental (la ocultación del proceso de producción en su resultado) ha dejado de ser vigente en nuestros tiempos, en los que ha aparecido un nuevo tipo de «falsa transparencia». El caso paradigmático al respecto es la reciente serie de «Cómo se hizo…» que acompaña a películas de gran presupuesto como *Terminator 2, Indiana Jones,* etc.: asomarnos al mecanismo de producción, lejos de destruir la ilusión «fetichista», la fortalece incluso, en la medida en que vuelve pal-

pable la distancia entre las causas materiales y el efecto de superficie… En suma, la paradoja del «Cómo se hizo…» es la del mago que revela el truco sin resolver el misterio del efecto mágico. Lo mismo vale, cada vez más, para los anuncios y la publicidad en general de las campañas políticas: así como antes se hacía hincapié en el propio producto (o candidato) y luego se trasladó a la imagen-efecto, hoy estriba cada vez en mayor medida en la producción de la imagen (la estrategia de producir un anuncio es a su vez objeto de un anuncio, etc.). La paradoja es la de que –en algo así como una inversión del tópico conforme al cual la ideología occidental disimula el proceso de producción a expensas del producto final– el proceso de producción, lejos de ser el lugar secreto de lo prohibido, de lo que no puede ser mostrado, de lo que queda oculto por el fetiche, actúa como el fetiche cuya presencia fascina.

En un plano diferente, otro signo de la misma tendencia es que los errores hayan perdido hoy día el potencial subversivo que veía Freud en ellos y sean cada vez más un motivo recurrente del entretenimiento para las masas: uno de los programas más populares de la televisión estadounidense es «Las mejores metidas de pata de…», que reúne fragmentos de noticias, películas y series de televisión, etc., descartados porque ocurrió algo inoportuno (el actor se hizo un lío con el diálogo, tuvo un lapsus…). De vez en cuando uno llega a tener la impresión de que estos lapsus han sido cuidadosamente planeados para poderlos emitir en un programa como ese. El mejor indicador de esta devaluación del lapsus es el uso dado a la expresión «lapsus freudiano» («¡Oh, he tenido un lapsus freudiano!»), que lo despoja por completo de su aguijón subversivo.

La paradoja central (y tal vez la definición más sucinta) de la posmodernidad es la de que el propio proceso de producción, la revelación de su mecanismo, funciona como el fetiche que oculta la dimensión crucial de la forma, es decir, del *modo* social de producción[18]. Si llevamos nuestro análisis de Marx un poco más allá, surge la

[18] ¿Qué decir de la crucial crítica formulada contra Marx por Derrida, según la cual, en la descripción, tan perspicaz, que Marx hace de la lógica de la espectralidad en el universo de las mercancías y en la vida social en general, confía, pese a todo, en el momento revolucionario, en el que la dimensión de la espectralidad en cuanto tal quedará suspendida, pues la vida social logrará entonces una transparencia completa? La respuesta lacaniana es que la espectralidad no es el horizonte último de nuestra experiencia: existe una dimensión más allá de ella (o, mejor dicho, debajo de ella), la dimensión de la *pulsión,* a la que se llega cuando uno «atraviesa la fantasía fundamental» (Véase S. Žižek, «The Abyss of Freedom», en F. W. J. Schelling, *The Ages of the World,* Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997 [ed. cast.: *Las edades del mundo: textos de 1811 a 1815,* trad. de J, Navarro, Madrid, Akal, 2002]). Asimismo, llegados a este punto cabría formular la misma pregunta a propósito de Derrida, quien, al abordar el modo en que *la clôture métaphysique* se vincula con el pensamiento occidental, no puede desprenderse de una necesaria ambigüedad. Derrida propone infinitas variaciones sobre el tema de que no estamos ni completamente dentro ni completamente fuera de esa *clôture,* etc.; sin embargo

tentación de proponer un esquema de las tres figuras sucesivas del fetichismo, que formarían algo así como una hegeliana «negación de la negación»: primero, el fetichismo interpersonal tradicional (el carisma del amo); después, el fetichismo de la mercancía al uso («relaciones entre cosas en lugar de relaciones entre personas», es decir, el desplazamiento del fetiche a un objeto); por último, en nuestra época posmoderna, la disipación gradual de la propia materialidad del fetiche de la que somos testigos. Con la llegada del dinero electrónico, el dinero pierde su presencia material y se convierte en un ente puramente virtual (accesible mediante una tarjeta de crédito o incluso un inmaterial código de ordenador); sin embargo, esta desmaterialización únicamente refuerza su yugo: el dinero (la intrincada red de transacciones económicas) se convierte así en un marco espectral invisible –mucho más poderoso, por tanto– que domina nuestras vidas. Ahora podemos apreciar el sentido preciso en que la producción puede servir como fetiche: la transparencia posmoderna del proceso de producción es falsa, en la medida en que oculta el orden virtual inmaterial que domina entre bambalinas… La aparición del dinero electrónico también afecta a la oposición entre capital y dinero. El capital funciona como la sublime Cosa irrepresentable, presente solo en sus efectos, en contraposición con una mercancía, con un objeto material concreto que «cobra vida» milagrosamente y empieza a moverse como si estuviera animado por un espíritu invisible. En un caso, hay un exceso de materialidad (relaciones sociales que aparecen como la propiedad de un objeto material pseudoconcreto); en el otro, un exceso de espectralidad invisible (relaciones sociales dominadas por el espectro invisible del capital). Hoy día, con la aparición del dinero electrónico, ambas dimensiones parecen derrumbarse: el propio dinero adquiere cada vez en mayor medida las características de una Cosa espectral, invisible, discernible solo por sus efectos.

Una vez más, la paradoja consiste en que, con esta espectralización del fetiche, con la progresiva desintegración de su materialidad positiva, su presencia resulta cada vez más opresiva y omnipresente, como si no hubiera forma de que el sujeto escapase de su yugo… ¿Por qué? Lo crucial del fetiche es que surge en la intersección de dos faltas: la del sujeto y la de su gran Otro. Ahí radica la paradoja esencial de Lacan: dentro del orden simbólico (el orden de relaciones diferenciales basado en una falta radical), la positividad de un objeto no se produce cuando se suple la falta, sino, al contrario, cuando *se superponen dos faltas.* El fetiche funciona simultáneamente como el representante de la insondable profundidad del Otro *y* como su exacto opuesto, como el representante de lo que al Otro mismo le falta (el «falo materno»). En esencia, el feti-

---

¿qué pasa con el Japón, la India o China? ¿Son un afuera inaccesible y, por tanto, la deconstrucción se limita a Occidente, o es la *différence* algo así como una estructura «universal» no solo del lenguaje, sino también de la vida en cuanto tal, discernible también en el reino animal?

che es una pantalla que oculta la experiencia liminar de la impotencia del Otro, experiencia cuyo mejor ejemplo es el vértigo de advertir que «los secretos de los egipcios eran también secretos para los propios egipcios», o (como sucede en las novelas de Kafka) que el espectáculo omnipresente de la ley es la mera escenificación de una apariencia destinada a fascinar la mirada del sujeto[19].

En el terreno de la terapia psicoanalítica, esta ambigüedad del objeto, que entraña la referencia a dos faltas, se vuelve manifiesta en la oposición entre el fetiche y el objeto fóbico: en ambos casos estamos fascinados y nuestra atención queda presa por un objeto que funciona como el representante de la castración; la diferencia es que, en el caso del fetiche, el repudio de la castración funciona, mientras que, en el caso del objeto fóbico, fracasa y el objeto presenta directamente la dimensión de la castración[20]. La mirada, por ejemplo, puede funcionar como el objeto-fetiche *par excellence* (nada me fascina más que la mirada del Otro, fascinado en la medida en que ve aquello que «en mí es algo más que yo», el tesoro secreto del núcleo de mi ser), pero también se puede transformar fácilmente en el heraldo del terror a la castración (la mirada de la cabeza de Medusa). Así pues, el objeto fóbico es algo así como un reflejo-en-sí-mismo del fetiche: en él, el fetiche, sustituto del falo (materno) que falta, se convierte en el heraldo de la propia falta… Lo crucial es que se trata de *uno y el mismo* objeto: la diferencia es puramente topológica[21]. La fobia expresa el miedo a la castración, mientras que en la perversión fetichista la castración (simbólica) es aquello que el sujeto busca, su objeto de deseo. Es decir, aun en el repudio fetichista de la castración, las cosas son más ambiguas de lo que parecen. En contra de la *doxa,* el fetiche (o el rito perverso que se representa en la escena fetichista) no es primordialmente un intento de repudiar la castración y abrazar (la creencia en el) falo materno; bajo la capa de ese repudio es fácil discernir las huellas del desesperado intento que el sujeto perverso hace de

---

[19] Es fácil discernir esta falta redoblada en el funcionamiento del fetiche religioso. Se suele afirmar que las religiones «primitivas» confunden el símbolo material de la dimensión espiritual con la propia Cosa espiritual: para un fetichista primitivo, el objeto convertido en fetiche (una piedra, un árbol, un bosque) es «sagrado» en sí mismo, en su propia presencia material, no solo como símbolo de otra dimensión espiritual… Sin embargo ¿acaso la verdadera «ilusión fetichista» no radica *en la propia idea de que existe un más allá (espiritual) oculto por la presencia del fetiche*? ¿Acaso el mayor truco de magia del fetiche no es crear la ilusión de que *existe algo más allá de él,* el ámbito invisible de los Espíritus?

[20] Véase P.-L. Assoun, *Le Regard et la voix,* París, Anthropos, 1995, vol. 2, p. 15.

[21] Eso nos permite arrojar nueva luz sobre la relación entre los dos objetos-fetiche que aparecen en la obra de Richard Wagner: el anillo en el ciclo del *Ring* y el Grial en *Parsifal:* el Grial es estable, inamovible, *permanece en su sitio* y solo se muestra de vez en cuando, mientras que el anillo no está en su sitio y *va de un lado a otro;* por este motivo, el Grial procura un gozo inconmensurable, mientras que el anillo lleva el desastre y la desgracia a todo el que lo posee… Lo conveniente, desde luego, es afirmar la «identidad especulativa» existente entre ambos: se trata del mismo objeto concebido de dos maneras distintas.

escenificar la castración simbólica, de lograr la separación de la madre y de obtener con ello cierto espacio en el que respirar libre. Por ese motivo, cuando la escenificación fetichista de la castración se desintegra, el sujeto ya no experimenta al Otro como castrado; su dominio sobre el sujeto resulta completo…

La enseñanza teórica que cabe extraer de esto es la necesidad de invertir la idea comúnmente aceptada de que el fetichismo entraña la fijación en un contenido particular, de modo que la disolución del fetiche permite al sujeto avanzar hacia el terreno de la universalidad simbólica, en el que es libre para pasar de un objeto a otro, al mantener con cada uno de ellos una relación dialéctica mediada. En contraposición con este tópico, hay que abrazar la paradoja de que la dimensión de la universalidad siempre está sostenida por la fijación en un punto concreto.

El fetiche, entre la estructura y el humanismo

Según la crítica althusseriana clásica a la problemática marxista del fetichismo de la mercancía, este concepto descansa en la oposición ideológica humanista entre «personas» y «cosas». ¿Una de las determinaciones del fetichismo habituales en Marx no es la de que, al abordarlo, nos ocupamos de «relaciones entre cosas (mercancías)» más que de «relaciones entre personas», es decir, que, en el universo fetichista, las personas (mal)interpretan sus relaciones sociales como relaciones entre cosas? Los althusserianos tienen toda la razón al subrayar que, tras esta problemática «ideológica», existe en Marx un concepto completamente diferente –*estructural*– de fetichismo: en ese plano, el «fetichismo» designa el cortocircuito entre la estructura formal/diferencial (que, por definición, está «ausente», v. g., nunca aparece «como tal» en nuestra experiencia de la realidad) y un elemento positivo de esa estructura. Cuando somos víctimas de la ilusión «fetichista», (mal)interpretamos como propiedad inmediata/«natural» del objeto-fetiche aquello que se le concede en virtud de la posición que ocupa en la estructura. Que el dinero nos permita comprar cosas en el mercado no es una propiedad directa del objeto-dinero, sino el resultado de la posición estructural del dinero dentro de esa compleja red de relaciones socioeconómicas; no tratamos a cierta persona como a un «rey» porque «en-sí-misma» lo sea (en virtud de su carisma o algo similar), sino porque ocupa el lugar del rey dentro del conjunto de relaciones sociosimbólicas.

No obstante, lo que queremos resaltar es que esos dos planos del concepto de fetichismo están necesariamente conectados: son las dos partes constitutivas del propio concepto de fetichismo; por eso no se puede devaluar simplemente el primero como ideológico, en contraste con el segundo, propiamente teórico (o «científico»). Para que esto quede claro, hay que reformular la primera característica de modo mucho

más radical. Bajo la oposición aparentemente humanista-ideológica entre «seres humanos» y «cosas» se oculta otro concepto mucho más productivo, el del misterio de la sustitución y/o el desplazamiento: ¿cómo es ontológicamente posible que las recónditas «relaciones entre personas» queden desplazadas al lugar que ocupan las «relaciones entre cosas» (o sustituidas por ellas)? Es decir, ¿no es un rasgo esencial del concepto marxiano de fetichismo de la mercancía el que «las cosas crean por nosotros, en nuestro lugar»? Hay que repetir una y otra vez que, según Marx, la inversión fetichista no radica en lo que las personas creen hacer, sino en la propia actividad social: en lo tocante a su actitud consciente, un burgués típico es un nominalista utilitarista; es en la actividad social, en el intercambio del mercado, donde actúa *como si* las mercancías no fueran simples objetos y estuvieran dotadas de poderes especiales, llenas de «fantasías teológicas». Dicho de otro modo, la gente es perfectamente consciente de cómo están las cosas, sabe muy bien que la mercancía-dinero es solo una forma reificada de la apariencia de las relaciones sociales, que tras las «relaciones entre cosas» hay «relaciones entre personas»; la paradoja estriba en que, en su actividad social, actúa *como si* no lo supiera y se deja llevar por la ilusión fetichista. La creencia fetichista, la inversión fetichista, se desplaza a las cosas; se materializa en lo que Marx denomina «relaciones sociales entre cosas». El error que se debe evitar a toda costa es abrazar la idea propiamente «humanista» de que esa creencia, materializada en los objetos, desplazada a los objetos, no es más que una forma reificada de la creencia humana directa, y que, por tanto, la tarea de la reconstitución fenomenológica de la génesis de la «reificación» consiste en demostrar que la creencia humana original se traspuso a las cosas…

La paradoja que no debemos desechar radica en que el desplazamiento es original y constitutivo: no existe ninguna subjetividad viva, inmediata, autopresente, a la que pueda atribuirse la creencia materializada en los «objetos sociales» y que se habría visto despojada de ella. Algunas creencias, las más fundamentales, son desde el principio creencias «descentradas» del Otro; por consiguiente, el fenómeno del «sujeto supuesto creer» es universal y estructuralmente necesario. Desde el principio, el sujeto hablante desplaza su creencia al gran Otro en cuanto orden de la pura apariencia, de modo que el sujeto nunca «creyó realmente en ella»; desde el primer momento, el sujeto se remite a otro descentrado al que atribuye esa creencia. Todas las versiones concretas de este «sujeto supuesto creer» (desde los niños pequeños por cuyo bien sus padres aparentan creer en Santa Claus hasta el «proletariado llano» por cuyo bien los intelectuales comunistas aparentaban creer en el socialismo) son representantes del gran Otro[22]. Por ello, ante la perogrullada conservadora de

[22] Tal vez el mejor ejemplo de la realidad del *sujeto supuesto creer* en el «totalitarismo» estalinista se halle en el conocido episodio de la Gran Enciclopedia Soviética ocurrido en 1954, inmediatamente

que toda persona honrada tiene la profunda necesidad de creer en algo, cabe afirmar que toda persona honrada tiene la profunda necesidad de encontrar otro sujeto que crea en su lugar.

El sujeto supuesto creer

Con vistas propiamente a determinar el alcance del concepto de sujeto supuesto creer como el elemento fundamental y constitutivo del orden simbólico[23], hay que oponerlo a otro concepto más conocido, el del *sujeto supuesto saber.* Cuando Lacan habla del sujeto supuesto saber, uno suele pasar por alto hasta qué punto este concepto no es la norma, sino la excepción, cuyo valor procede del contraste con el sujeto supuesto creer como elemento característico del orden simbólico. Así pues, ¿qué es el «sujeto supuesto saber»?

En la serie de televisión *Colombo,* se muestra detalladamente el crimen (el asesinato) nada más empezar el episodio, con lo que el enigma no es el de «quién lo hizo», sino el de cómo logrará el detective establecer el vínculo entre la superficie engañosa (el «contenido manifiesto» de la escena del crimen) y la verdad sobre el crimen (su «pensamiento latente»); cómo demostrará la culpabilidad del asesino. Por tanto, el éxito de *Colombo* pone de relieve que lo verdaderamente interesante en el trabajo de detective es el propio proceso de descifre, no su resultado (la victoriosa revelación final «Y el asesino es…» no tiene cabida aquí, puesto que conocemos su identidad desde el principio). Más importante aún es que no solo nosotros, los espectadores, sabemos por adelantado quién lo hizo (pues lo hemos visto), sino que, inexplicablemente, el detective Colombo también lo sabe de inmediato: en cuanto llega a la escena del crimen y se encuentra con el inculpado, tiene la certeza

---

después de la defenestración de Beria. Cuando los suscriptores soviéticos recibieron el volumen de la Enciclopedia correspondiente a la letra B, había, claro está, un artículo a doble página sobre Beria, en el que se lo elogiaba como el gran héroe de la Unión Soviética; tras su defenestración y condena por traición y espionaje, todos los suscriptores recibieron una carta de la editorial en que les pedía que cortaran y devolvieran las páginas dedicadas a Beria; a cambio, les mandaron enseguida una entrada a doble página (con fotografías) del estrecho de Bering, de modo que, cuando la colocaron en el libro, volvió a quedar impecable, sin salto alguno que diera testimonio de la súbita reescritura de la historia… El misterio es: *¿para quién* se mantuvo esa (apariencia de) impecabilidad, si todos los suscriptores *sabían* que se había producido una manipulación (puesto que la habían llevado a cabo *ellos mismos*)? La única respuesta es, por supuesto: *para el inexistente sujeto supuesto creer…*

[23] Véase M. de Certeau, «What We Do When We Believe», en M. Blonsky (ed.), *On Signs,* Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1985, p. 200. Véase también el capítulo 5 de S. Žižek, *The Sublime Object of Ideology,* Londres, Verso, 1989 [ed. cast.: *El sublime objeto de la ideología,* trad. de I. Vericat, Madrid, Siglo XXI, 2010].

absoluta de que es el asesino, no le cabe ninguna duda. A partir de ese momento, sus esfuerzos no se dirigen a resolver el enigma de «quién lo hizo», sino a demostrar al inculpado cómo lo hizo.

Esta inversión del orden «normal» tiene claras connotaciones teológicas: como en la verdadera religión, en la que primero creo en Dios y luego, sobre la base de mi creencia, me vuelvo sensible a las pruebas sobre la verdad de mi fe, Colombo *primero* sabe, con certeza tan misteriosa como infalible, quién lo hizo, y, después, a partir de ese conocimiento inexplicable, se esfuerza en reunir las pruebas. Ese es, prácticamente, el papel del analista en cuanto «sujeto supuesto saber»: cuando el analizado entabla una relación trasferencial con el analista, tiene la misma certeza absoluta de que el analista *conoce* su secreto (lo que solo puede significar que el paciente *es* «culpable» *a priori,* que sus actos *tienen* un significado secreto que se puede llegar a deducir). El analista no es un empirista que explora al paciente a partir de ciertas hipótesis en busca de pruebas, etc.; encarna la certeza absoluta (que Lacan compara con la certeza del *Cogito ergo sum* cartesiano) de la «culpa» del analizado, de su deseo inconsciente.

Estos conceptos –el del sujeto supuesto creer y el del sujeto supuesto saber– no son simétricos, puesto que la creencia y el conocimiento no lo son tampoco: a la postre, la categoría del gran Otro (lacaniano) en cuanto institución simbólica es la de la creencia (confianza), no la del conocimiento, puesto que la creencia es simbólica y el conocimiento es real (la idea del gran Otro entraña una «confianza» fundamental y reposa sobre ella)[24]. La creencia es siempre mínimamente «reflexiva», es «creencia en la creencia del otro» («Todavía creo en el comunismo» equivale a decir «Creo que todavía hay gente que cree en el comunismo»), mientras que el conocimiento *no* es precisamente conocimiento de que hay otro que sabe[25]. Por este motivo puede *creer* por medio del otro, pero no *saber* por medio del otro. Es decir, debido a la reflexividad inherente a la creencia, cuando otro cree en mi lugar, yo mismo creo por medio de él; el conocimiento no es reflexivo de la misma forma; es decir, cuando se supone que el otro sabe, yo no sé por medio de él.

---

[24] Por ese preciso motivo habla Lacan del «saber en lo real», no de la *creencia* en lo real. Otra forma de expresar lo mismo consiste en decir que la creencia y el conocimiento se relacionan entre sí como lo hacen el deseo y la pulsión: el deseo es también siempre reflexivo, un «deseo del deseo», mientras que la pulsión *no* es una «pulsión de la pulsión»

[25] Por tanto, la lógica del «sujeto supuesto saber» no es «autoritaria» (no descansa en un sujeto que se encarga de saber por mí), sino que, al contrario, produce nuevo saber: el sujeto histérico que incesantemente pone a prueba el saber del amo es el propio modelo de la aparición de nuevo saber. Es la lógica del «sujeto supuesto creer» la que resulta efectivamente «conservadora», al descansar en la estructura de una creencia que el sujeto no debe poner en cuestión («independientemente de lo que pienses saber, no dejes de creer, actúa como si creyeras…»).

Según una famosa anécdota antropológica, cuando a los «primitivos» a los que se atribuían ciertas «creencias supersticiosas» se les preguntó sobre ellas, respondieron que «algunos creían»..., con lo que desplazaron al punto su creencia, la transfirieron a otro. Pero –repitamos– ¿no hacemos lo mismo con nuestros hijos cuando llevamos a cabo el rito de Santa Claus porque (se supone que) ellos creen en él y no queremos desilusionarlos? ¿Y no es esa también la excusa del típico político corrupto o cínico que se vuelve honrado? «No puedo desilusionar a quienes [la típica «gente corriente»] creen en ello [o en mí].» Por otra parte ¿no es esta necesidad de encontrar a otro que «crea de verdad» lo que da pábulo a nuestra necesidad de estigmatizar al Otro como un «fundamentalista» (religioso o étnico)? De forma extraña, parece que la creencia se ponga siempre en marcha so capa de esa «creencia a distancia»: para que la creencia eche a rodar, *ha de haber* un garante último de ella, pero ese garante siempre está postergado, desplazado, nunca se halla presente *en persona.* Entonces, ¿cómo es posible la creencia?, ¿cómo se rompe el círculo vicioso de la creencia diferida? Lo importante, desde luego, es que, para que la creencia resulte eficaz, no es necesaria la existencia del sujeto que cree directamente: basta precisamente con *presuponer* su existencia, es decir, con *creer* en ella, bien en la forma de la figura fundadora mitológica que no forma parte de nuestra experiencia de la realidad, bien en la forma del «se» impersonal («Se cree que...»). El error en el que no se debe caer es, una vez más, el de abrazar la idea propiamente «humanista» de que esta creencia materializada en las cosas, desplazada a las cosas, solo es la forma reificada de una creencia humana directa, en cuyo caso la tarea de la reconstitución fenomenológica de la génesis de la «reificación» consistiría en demostrar que la creencia humana original fue traspuesta a las cosas... Frente a esos intentos de génesis fenomenológica, hay que aferrarse a la paradoja de que *el desplazamiento es original y constitutivo:* no existe ninguna subjetividad viva, inmediata, autopresente, a la que pueda atribuirse la creencia materializada en los «objetos sociales» y que luego se habría visto despojada de ella.

Je sais bien, mais quand même... [creo]. Ese es el dilema: o jugamos al obscurantista juego junguiano del «no nos centremos en nuestro conocimiento racional, superficial; abracemos las profundas creencias arquetípicas que son el cimiento de nuestro ser», o emprendemos el difícil camino de dar cuenta de esas creencias en el plano del conocimiento. Ya Kierkegaard expresó la paradoja máxima de la creencia, al hacer hincapié en que el apóstol predica la necesidad de creer y nos pide que aceptemos su creencia fiándonos de su palabra; nunca ofrece «pruebas contundentes» destinadas a convencer a los no creyentes. Por este motivo, la reticencia de la Iglesia a enfrentarse con materiales capaces de demostrar la verdad o falsedad de sus afirmaciones resulta más ambigua de lo que puede parecer. En el caso del Sudario de Turín –que supuestamente muestra los contornos de Cristo crucificado y, por tanto, ofrece casi un retrato

fotográfico de él– es demasiado simple interpretar que la reticencia de la Iglesia manifiesta el temor a que se demuestre que el sudario es falso y procede de una época posterior; tal vez sería más aterrador que se demostrara la autenticidad del sudario, pues la «comprobación» positivista de la creencia la degradaría y la privaría de su carisma. La creencia solo puede prosperar en la penumbra que separa la falsedad palmaria de la verdad positiva. La idea que los jansenistas se formaron de lo que era un milagro da testimonio de que eran perfectamente conscientes de esta paradoja: según ellos, un milagro es un acontecimiento que tiene la categoría de milagro solo a ojos del creyente; a los del infiel, parece una coincidencia puramente natural. Así pues, resulta demasiado simple interpretar la reticencia de la Iglesia como un intento de evitar la comprobación objetiva de la verdad de un milagro. Sucede más bien que el milagro está intrínsecamente ligado al hecho de creer: no existe un milagro neutro que convenza a los cínicos infieles. Que el milagro se muestre como tal solo a ojos de los creyentes es un signo del poder de Dios, no de Su impotencia…[26].

La sustitución primordial

Esta relación de sustitución no se limita a las creencias: afecta también a las actitudes y los sentimientos más íntimos del sujeto, incluidos el llanto y la risa. Basta con recordar el viejo enigma de las emociones traspuestas/desplazadas que se manifiestan como tales, desde las llamadas «plañideras» (mujeres a las que se paga para que lloren en los funerales) de las sociedades «primitivas» hasta las «risas enlatadas» del televisor o la adopción de un avatar en el ciberespacio. Cuando creo una «falsa» imagen de mí mismo, que me representa en una comunidad virtual en la que participo (en los juegos eróticos, por ejemplo, los hombres tímidos a menudo adoptan el

[26] Otro aspecto interesante de la relación entre creencia y saber es que los intentos de «demostrar la existencia de Dios» (v. g., de conferir a nuestra seguridad de que «Dios existe» la categoría de saber) siempre aparecen *cuando nadie parece dudar de Su existencia* (en suma, cuando «todo el mundo cree»), no cuando triunfa el ateísmo y la religión está en crisis (¿quién se ocupa de veras hoy día en «demostrar la existencia de Dios»?). Uno tiene la tentación de afirmar que, paradójicamente, el propio empeño en demostrar la existencia de Dios introduce la duda; que, en cierto sentido, crea el propio problema que trata de resolver. Según la interpretación hegeliana más difundida, los intentos de demostrar la existencia de Dios por medio de la razón dan testimonio de que la causa (nuestra fe inmediata en Él) ya está perdida, de que nuestra relación con Él ya no es la de una fe «sustancial», sino la de un saber «mediado» reflexivamente. En claro contraste con esta idea, el saber reflexivo parece más bien tener el carácter de un «exceso» en el que caemos cuando estamos seguros de nuestra Fe (como la persona que, en una relación afectiva, se permite burlarse cariñosamente de su pareja, precisamente porque está tan segura de la relación que sabe que esas pequeñas bromas no la ponen en peligro).

avatar de una mujer atractiva y promiscua), las emociones que siento y «finjo» como parte de ese avatar no son falsas sin más: aunque (lo que experimento como) mi «verdadero Yo» no las siente, no por ello dejan de ser en cierto sentido «verdaderas», como cuando veo una miniserie de televisión con risas enlatadas y, aunque no me provoca risa, me quedo mirando la pantalla tras un día de mucho trabajo, y, pese a todo, cuando el programa acaba, me siento liberado[27]... A eso apunta el concepto lacaniano de «descentramiento», del sujeto descentrado: mis sentimientos más íntimos pueden exteriorizarse de forma radical; puedo, literalmente, «reír y llorar por medio de otro».

¿Y no es la forma primigenia de esta sustitución por la que «alguien lo hace en mi lugar» la propia sustitución del sujeto por un significante? En esa sustitución radica la característica básica y constitutiva del *orden simbólico:* un *significante* es justamente un objeto-cosa que me sustituye, que actúa en mi lugar. Las llamadas religiones primitivas, en las que otro ser humano puede echarse a las espaldas mi sufrimiento, mi castigo (pero también mi risa, mi goce...), es decir, en las que uno puede sufrir y pagar por un pecado *por medio del Otro* (hasta con molinillos de oraciones que rezan por uno), no son tan estúpidas y «primitivas» como puede parecer: ocultan un potencial liberador inmenso. Al entregar al Otro mis contenidos más íntimos, incluidos mis sueños y temores, se abre un espacio en el que puedo respirar: cuando el Otro ríe por mí, puedo descansar; cuando el Otro se sacrifica en mi lugar, puedo seguir viviendo con la conciencia de que he expiado mi culpa; etcétera.

La eficacia de esta operación de sustitución queda de manifiesto en la inversión reflexiva hegeliana: cuando el Otro se sacrifica por mí, *yo mismo me sacrifico por medio del Otro;* cuando el Otro actúa por mí, *yo mismo actúo por medio del Otro;* cuando el otro goza por mí, *yo mismo gozo por medio del Otro.* Pensemos en el viejo chiste sobre la diferencia entre el socialismo soviético de corte burocrático y el socialismo yugoslavo de autogestión: en Rusia, los miembros de la *nomenklatura,* los representantes del pueblo llano, viajan en lujosas limusinas, mientras que en Yugoslavia *el propio pueblo llano viaja en limusinas por medio de sus representantes.* El potencial liberador de los rituales mecánicos también resulta claramente discernible en los tiempos modernos: no hay intelectual que no conozca el valor redentor de estar sujeto durante un tiempo a la instrucción militar, a las exigencias de un trabajo físico primitivo o de cualquier otra faena similar regulada desde fuera, esto es, la propia conciencia de que el Otro regula el proceso en el que participo hace que mi mente pueda vagar a su capricho, pues sé que *no estoy comprometido con lo que*

[27] Antes de acostumbrarnos a las «risas enlatadas», suele haber un breve periodo de incomodidad: la primera reacción es de sorpresa, pues resulta difícil aceptar que la máquina que hay ahí fuera pueda «reírse en mi lugar»; el fenómeno tiene algo intrínsecamente obsceno. Sin embargo, con el tiempo uno se acostumbra y el fenómeno le llega a parecer «natural».

hago. El motivo foucaultiano de la interconexión entre disciplina y libertad subjetiva aparece entonces bajo una nueva luz: al someterme a una máquina disciplinaria, transfiero al Otro, por así decirlo, la responsabilidad de mantener la buena marcha de las cosas y con ello adquiero un valioso espacio donde ejercer mi libertad.

El que originalmente lo hace por mí es el propio significante en su materialidad externa, desde las «plegarias enlatadas» en el molinillo de oraciones tibetano hasta las «risas enlatadas» de nuestra televisión: la característica básica del orden simbólico en cuanto «gran Otro» consiste en que nunca es simplemente un instrumento o medio de comunicación, puesto que «descentra» al sujeto desde dentro, en el sentido de que actúa en su lugar. La disparidad entre el sujeto y el significante que «lo hace por él» es claramente discernible en la experiencia cotidiana: cuando una persona resbala, *otra* persona situada junto a ella que se haya limitado observar el accidente puede proferir un «¡Hala!» o algo por el estilo. Lo misterioso de este lance normal y corriente es que, cuando el otro lo hace por mí, en mi lugar, *su eficacia simbólica es exactamente la misma que si lo hubiera hecho directamente yo.* Ahí radica la paradoja del concepto de acto de habla o «performativo»: con el propio gesto de realizar un acto al pronunciar unas palabras, quedo privado de autoría; el «gran Otro» (la institución simbólica) habla a través de mí. No es de extrañar, por tanto, que todas esas personas cuyo trabajo consiste en llevar a cabo una función esencialmente performativa (jueces, reyes…) tengan un aire de marionetas: han quedado reducidos a ser la viva encarnación de la institución simbólica; su única tarea consiste en poner mecánicamente «los puntos sobre las íes», en estampar el sello institucional en un contenido elaborado por otros. Lacan tiene toda la razón cuando en sus últimas obras reserva el término «acto» para denominar algo mucho más suicida y real que los actos de habla.

El misterio del orden simbólico queda de relieve en la extraña condición de lo que llamamos «amabilidad»: cuando, al encontrarme con un conocido, le digo «¡Me alegro de verte! ¿Cómo estás?», los dos tenemos claro que, en un cierto sentido, «no hablo en serio» (si él sospecha que estoy realmente interesado, incluso puede sentirse desagradablemente sorprendido, como si yo metiera las narices en algo demasiado íntimo y que no es de mi incumbencia; parafraseando el viejo chiste freudiano, «¿Por qué dices que te alegras de verme, si de verdad te alegras de verme?»). Sin embargo, sería erróneo calificar mi acto de pura hipocresía, puesto que, en otro sentido, *sí* hablo en serio: la cortesía del diálogo establece algo así como un pacto entre los dos, en el mismo sentido en que me río «con el alma» por medio de las risas enlatadas (como prueba que luego «me sienta liberado»).

Si radicalizo la relación de sustitución (v. g., el primer aspecto del concepto de fetichismo) de ese modo, entonces la conexión entre los dos aspectos –la oposición «personas frente a cosas», su relación de sustitución («cosas en lugar de personas», o

una persona en lugar de otra, o un significante en lugar del significado), y la oposición «estructura frente a uno de sus elementos»– se vuelve clara: *la estructura formal/diferencial ocluida por el elemento-fetiche solo puede aparecer si ya se ha llevado a cabo la sustitución.* Dicho de otro modo, la estructura es siempre, por definición, una estructura *significante,* una estructura de significantes sustituidos por el contenido significado, no una estructura de lo significado. Para que aparezca la estructura diferencial/formal, lo real ha de reproducirse en el registro simbólico; ha de darse una *reduplicatio,* en virtud de la que las cosas ya no cuentan como lo que son «directamente», sino solo en relación con su lugar simbólico. Esta sustitución primordial del gran Otro, el orden Simbólico, por lo Real de la sustancia-vital inmediata (en términos lacanianos: de A –*le grand Autre*– por J –*jouissance*–) da lugar a $, el «sujeto barrado», que, a partir de entonces, queda «representado» por los significantes; es decir, en cuyo nombre «actúan» los significantes, que actúa a través de los significantes…

Interpasividad

A tenor de todo lo dicho, se tiene la tentación de complementar la idea de «interactividad», tan de moda, con su oscuro suplemento/doble, mucho más siniestro: el concepto de «interpasividad»[28]. Es decir, se ha convertido en un lugar común subrayar que, con los nuevos medios electrónicos, ha acabado el consumo pasivo de los textos o las obras de arte: ya no me dedico solo a mirar la pantalla, cada vez interactúo más con ella y entro en una relación dialógica con ella (desde elegir los problemas, pasando por participar en los debates de una comunidad virtual, hasta llegar a decidir el desenlace de la historia en las llamadas «narraciones interactivas»). Quienes elogian el potencial democrático de los nuevos medios de información suelen centrarse precisamente en esas características, en que el ciberespacio brinda la posibilidad de que la inmensa mayoría de la gente deje atrás el papel de observador pasivo que sigue un espectáculo interpretado por otros y participe activamente no solo en el propio espectáculo, sino también, cada vez en mayor medida, en la creación de las normas por las que se rige.

Sin embargo, ¿no es la interpasividad la otra cara de la interactividad?, ¿no es la otra cara necesaria de mi interacción con el objeto, que me hace dejar de seguir pasivamente el espectáculo, la situación en la que el propio objeto se apodera, me priva de mi propia reacción pasiva de satisfacción (o lamento o risa), de modo que es el propio objeto el que «disfruta del espectáculo» en lugar de hacerlo yo, eximién-

[28] Por lo que a esto respecta, me baso en la intervención de Robert Pfaller en el simposio *Die Dinge lachen an unsere Stelle,* Linz, Austria, 8-10 de octubre de 1996.

dome del trabajo del superyó para gozar a mis anchas?, ¿no está presente la «interpasividad» en un gran número de carteles publicitarios o anuncios televisivos que, por así decirlo, gozan pasivamente del producto en nuestro lugar (las latas de Coca Cola con el lema «¡Ooh ¡Ooh! ¡Qué bien sabe!» anticipan la reacción ideal del consumidor)? Otro extraño fenómeno nos ayuda a acercarnos al meollo de la cuestión: casi todos los fanáticos del video, que graban compulsivamente cientos de películas (yo me cuento entre ellos), saben perfectamente que el primer efecto de tener uno de estos aparatos es que uno ve en realidad *menos* películas que en los viejos tiempos en los que solo se tenía un televisor; nunca se tiene tiempo para ver la televisión, de modo que, en lugar de perder una preciosa noche, uno se limita a grabar la película y la guarda para verla más adelante (aunque, desde luego, uno no tiene nunca tiempo…). Saber que tengo mis películas favoritas guardadas en mi videoteca me da una profunda satisfacción, aunque en realidad no las veo, y, en ocasiones, me permite sencillamente relajarme y dedicarme al exquisito arte del *far niente,* como si el vídeo, en cierto sentido, *las viera por mí, en mi lugar…* El vídeo representa el «gran Otro», el medio del registro simbólico[29].

¿No es la obsesión intelectual de los liberales occidentales por el sufrimiento padecido en Bosnia un destacado ejemplo reciente de sufrimiento interpasivo? Se puede llegar a sufrir de veras con los informes sobre las violaciones y los asesinatos en masa cometidos en Bosnia, mientras uno prosigue tranquilamente su carrera de profesor universitario… Otro ejemplo habitual de interpasividad es el del papel del «loco» en un vínculo intersubjetivo patológicamente desvirtuado (por ejemplo, una familia cuyos traumas reprimidos explotan con el derrumbe mental de uno de sus miembros): cuando un grupo produce un loco, ¿no echa sobre sus espaldas la obligación de soportar pasivamente el sufrimiento de todos ellos? Por otro lado, ¿no tenemos el ejemplo máximo de interpasividad en el propio «ejemplo absoluto» (Hegel), el de Cristo, que se echó sobre sus espaldas el (merecido) sufrimiento de la humanidad? Cristo nos redimió no porque actuara por nosotros, sino porque asumió la carga de la experiencia pasiva por antonomasia. (Por supuesto, la diferencia entre actividad y pasividad a menudo resulta difusa; llorar para mostrar en público el dolor no es una muestra de pasividad sin más: es una pasividad transformada en una práctica simbólica ritual activa.)

En el terreno político, uno de los ejemplos más palmarios de «interpasividad» de los últimos tiempos es el «temor» intelectual que la izquierda multicultural experi-

---

[29] Parece que en la actualidad hasta la pornografía funcione cada vez de manera más interpasiva; las películas X ya no tienen como principal propósito el de excitar al espectador mientras se masturba a solas; basta con mirar a la pantalla en la que «está la acción»; es decir, me basta con observar a otros disfrutar en mi lugar.

menta al ver que hasta los musulmanes, las grandes víctimas de la guerra yugoslava, han renunciando a la visión plural y multiétnica de Bosnia y empiezan a admitir que desean lo mismo que los serbios y los croatas: que los contornos étnicos de sus territorios estén claramente definidos. Este «pesar» del izquierdismo es racismo multicultural de la peor calaña: como si los bosnios no se hubieran visto literalmente *empujados* a crear su propio enclave étnico, a causa de las amenazas que el Occidente «liberal» ha dirigido contra ellos durante los últimos cinco años. Sin embargo, lo que ahora nos interesa es que la «Bosnia multiétnica» es solo la última de una serie de figuras míticas del Otro en las que los intelectuales occidentales de izquierdas han vertido sus fantasías ideológicas: estos intelectuales son «multiétnicos» por medio de los bosnios, rompen con el paradigma cartesiano al admirar la sabiduría de los nativos americanos, etc., como en las décadas pasadas fueron «revolucionarios» al admirar a Cuba o «socialistas democráticos» al respaldar el mito del socialismo yugoslavo «de autogestión» por ser «algo especial», un auténtico avance democrático… En todos esos casos, ellos han seguido con su imperturbable vida de profesores universitarios de clase media-alta, al tiempo que cumplían con su deber progresista *por medio del Otro.*

La paradoja de la interpasividad, de creer o gozar por medio del otro, permite además entender de otra manera la agresividad: la agresividad aparece en un sujeto cuando el otro sujeto, aquel por el que el primero creía o gozaba, hace algo que perturba el funcionamiento de esta transferencia. Fijémonos, por ejemplo, en la actitud de ciertos profesores universitarios occidentales de izquierdas ante la desintegración de Yugoslavia: como el rechazo (la «traición») del socialismo manifestado por el pueblo de la antigua Yugoslavia resultaba perturbador para sus creencias–es decir, les impedía seguir creyendo en un «verdadero» socialismo autogestionado por medio del Otro que lo realiza– , tacharon de nacionalista protofascista a todo aquel que no compartía con ellos su nostalgia por Yugoslavia[30].

---

[30] A este respecto, el caso de Peter Handke resulta ilustrativo: durante muchos años vivió su verdadera vida interpasivamente, libre de la corrupción del capitalismo consumista occidental, por medio de los eslovenos (su madre era eslovena): para él, Eslovenia era un país en el que las palabras guardaban una relación directa con los objetos (en las tiendas, a la leche se le llamaba sencillamente «leche», con lo que se evitaba el escollo de los nombres de las marcas comerciales, etc.); en suma, una formación puramente fantasmática. Hoy, la independencia eslovena y su disposición a unirse a la Unión Europea han desatado en él una violenta agresividad: en sus últimos escritos desprecia a los eslovenos como esclavos del capital austriaco y alemán que están vendiendo su legado a Occidente… y todo porque su juego interpasivo ha resultado perturbado, porque las eslovenos han dejado de comportarse de un modo que le permitía vivir con autenticidad por medio de ellos. Así pues, no es de extrañar que se haya vuelto hacia Serbia como el último vestigio de autenticidad en Europa y haya comparado a los serbo-bosnios que asediaban Sarajevo con nativos americanos que estuvieran asediando un campo de colonizadores blancos…

El sujeto supuesto gozar

Ahora bien, ¿no estaremos mezclando fenómenos diversos bajo el rótulo de «interpasividad»?, ¿no hay una diferencia crucial entre el Otro que me descarga del «gris» aspecto mecánico de los deberes rutinarios y el Otro que me descarga –es decir, que me priva– del goce?, ¿ser «liberado del propio goce» no es una paradoja sin sentido, o, como mucho, un eufemismo para no decir, simplemente, que *se nos priva* de él?, ¿no es el goce precisamente una cosa que *no se puede* alcanzar por medio del Otro?

En el plano de la observación psicológica elemental, se puede responder a estas preguntas recordando la profunda satisfacción que un sujeto (por ejemplo, un padre) puede experimentar al saber que su amado hijo está gozando realmente de algo; un padre amoroso puede, literalmente, gozar por medio del Goce del otro. Sin embargo, aquí late un fenómeno mucho más siniestro: el único modo de explicar realmente la satisfacción y el potencial liberador de poder gozar por medio del Otro –de ser liberado del propio goce y desplazarlo al Otro– es aceptar que el goce no es un estado inmediato, espontáneo, sino que se apoya en un imperativo superyoico: como Lacan subrayó una y otra vez, el contenido último del imperativo del superyó es «¡Goza!».

Para entender adecuadamente esta paradoja, primero hay que elucidar la oposición entre la ley (pública simbólica) y el superyó. «Entre líneas», la ley pública tolera en silencio –e incluso promueve– lo que su texto prohíbe explícitamente (por ejemplo, el adulterio), mientras que el imperativo del superyó que ordena el goce dificulta –precisamente a causa del carácter directo de esa orden– el goce del sujeto mucho más eficazmente que cualquier prohibición. Permítasenos evocar la figura del padre que habla con su hijo de aventuras eróticas: si le avisa de los peligros que conllevan y le prohíbe formalmente verse con chicas, etc., en realidad le está animando «entre líneas» a hacer todo lo contrario –pues hallará placer violando la prohibición paterna–; si, al contrario, el padre, de manera obscena, le empuja directamente a «comportarse como un hombre» y a seducir a chicas, probablemente consiga el efecto contrario (retraimiento del hijo, vergüenza por el padre obsceno, impotencia incluso…). Tal vez la forma más breve de expresar la paradoja superyoica sea el imperativo «Tanto si te gusta como si no, ¡goza!».

Un intento de salir de ese mismo atolladero es la típica estrategia histérica de transformar (hacer abstracción de) el vínculo simbólico mientras se finge que nada ha cambiado en realidad: un marido, digamos, que se divorcia y luego sigue yendo a casa de su exmujer y viendo con regularidad a los niños, como si nada hubiera pasado, sintiéndose no solo en casa, sino más tranquilo incluso; como la obligación simbólica para con la familia ha quedado rota, el exmarido ahora puede relajarse y

disfrutar. Partiendo de lo dicho, resulta fácil discernir el potencial liberador de sentirse liberado del goce: de este modo, uno queda liberado del *monstruoso* deber de gozar. Si analizamos la cuestión con más detenimiento, veremos que cabe distinguir dos tipos de «el Otro que lo hace (o, más bien, lo sufre) por mí»[31]:

> En el caso del fetichismo de la mercancía, nuestra creencia se sustenta en el Otro: me parece que no creo, pero creo por medio del Otro. Aquí la crítica consiste en aseverar la identidad: no, *tú* eres el que crees por medio del Otro (en las fantasías teológicas de las mercancías, en Santa Claus [...]).
>
> En el caso del vídeo que ve la película y disfruta de ella por mí (o de las risas enlatadas, o de las plañideras que lloran y se lamentan en lugar de uno, o del molinillo tibetano de oraciones) sucede todo lo contrario: te parece que disfrutas del espectáculo, pero es el Otro quien lo hace por ti. Aquí la crítica consiste en afirmar: no, *no eras tú* el que se reía, era el Otro (el televisor).

¿No radica la clave de esta distinción en que aquí estamos tratando con la oposición entre creencia y goce, entre lo Simbólico y lo Real? En el caso de la creencia (simbólica), se reniega de la identidad (uno no se reconoce en la propia creencia); en el caso del goce (real), uno desconoce el descentramiento en lo que se (mal)interpreta como «el propio» goce. Quizá la actitud fundamental que define al sujeto no sea ni la pasividad ni la actividad autónoma, sino precisamente la interpasividad. Hay que oponer esta interpasividad a la hegeliana *List der Vernunft [astucia de la razón]:* en el caso de la astucia de la razón *soy activo por medio del otro,* es decir, puedo permanecer pasivo mientras el Otro actúa por mí (como la Idea hegeliana que permanece ajena al conflicto y deja que las pasiones humanas hagan su trabajo por ella); en el caso de la interpasividad *soy pasivo por medio del otro,* es decir, cedo al otro el aspecto pasivo (del goce), mientras yo permanezco activo (puedo seguir trabajando por la noche mientras el vídeo disfruta pasivamente por mí; puedo arreglar los asuntos financieros relativos a la fortuna del difunto mientras las plañideras lloran por mí). Todo esto nos permite proponer el concepto de *falsa actividad:* uno piensa que es activo, pero su posición auténtica, encarnada en el fetiche, es pasiva... ¿No encontramos algo similar a esta falsa actividad en la paradoja de la predestinación (que las cosas estén decididas por adelantado –que nuestra actitud ante el destino sea la de una víctima pasiva– nos impulsa a mantenernos ocupados en una incesante actividad frenética) y en la estrategia típica del neurótico obsesivo, que también entraña una «falsa actividad», al mantener una actividad frenética para impedir que ocurra nada de veras (en una situación grupal en la que pueda explotar alguna tensión, el

[31] A este respecto, vuelvo a apoyarme en Pfaller, intervención en el simposio, octubre de 1996.

obsesivo no para de hablar, de contar chistes, etc., para impedir que se produzca ese incómodo silencio en el que los participantes podrían tomar conciencia de la tensión subyacente)?[32].

El objeto que da cuerpo al plus-de-gozar fascina al sujeto, lo reduce a la condición de ser una mirada pasiva que observa boquiabierta e impotente el objeto; el sujeto, desde luego, experimenta esa relación como algo vergonzoso, indigno. Quedar directamente paralizado por el objeto, sometido pasivamente a su poder de fascinación, es, a la postre, insoportable: la exhibición manifiesta de la actitud pasiva de «gozar» priva en cierta manera al sujeto de su dignidad. Por consiguiente, hay que concebir la interpasividad como la forma primordial de defensa del sujeto ante el goce. Cedo el goce al Otro, que lo soporta pasivamente (se ríe, sufre, goza…) en mi nombre. En este preciso sentido, el efecto del sujeto supuesto gozar –el acto de transponer el propio goce al Otro– tal vez sea más primordial aun que el del sujeto supuesto saber o el del sujeto supuesto creer. En eso consiste la estrategia libidinal de un perverso que adopta la posición de puro instrumento del goce del Otro: para el (varón) perverso, el acto sexual (el coito) entraña una clara división del trabajo, en la que él se limita a ser un puro instrumento para el goce de la mujer; él hace el trabajo duro, se encarga de la parte activa, mientras ella, transportada en éxtasis, lo soporta pasivamente con la mirada clavada en el vacío… Durante la terapia psicoanalítica, el sujeto ha de aprender a aceptar directamente su relación con el objeto que da cuerpo a su goce, eludiendo al representante que goza en su lugar. La pasividad fundamental de mi ser, de la que reniego, se estructura en la fantasía fundamental, la cual, aunque *a priori* me resulta inaccesible, regula el modo en que me relaciono con el goce. Justamente por ese motivo es imposible que el sujeto acepte su fantasía fundamental sin pasar por la experiencia radical de la «destitución subjeti-

---

[32] Sería interesante abordar, a partir de la paradoja de la interpasividad, la idea de Schelling según la cual la libertad más alta se da en el estado en que la actividad y la pasividad, el ser activo y el dejarse llevar, se superponen armoniosamente: el hombre alcanza su cima cuando vierte su subjetividad en el Predicado de una Potencia todavía más elevada (en el sentido matemático del término), es decir, cuando, por así decirlo, cede ante el Otro, «despersonaliza» su actividad más intensa y la lleva a cabo como si otra Potencia superior y más elevada actuase por medio de él, usándolo como mediador, tal como sucede en la experiencia mística del Amor o le ocurre al artista que, en pleno frenesí creativo, se percibe como un mediador a través del cual se expresa una Potencia impersonal y más sustancial. (Véase el capítulo 1 de S. Žižek, *The Indivisible Remainder,* cit.) La idea de la libertad más alta hace referencia al inalcanzable punto de superposición total de pasividad y actividad, en el que el hiato de la interactividad (o de la interpasividad) quedaría suprimido: cuando soy activo, no necesito que otro sea pasivo por mí, en mi lugar, pues mi propia actividad ya es en sí misma la más alta forma de pasividad; y viceversa: cuando, en la experiencia verdaderamente mística, me dejo llevar por completo y adopto la actitud pasiva de *Gelassenheit,* esta pasividad es en sí misma la más alta forma de actividad, puesto que en ella el propio gran Otro (Dios) actúa a través de mí…

va»: al aceptar mi fantasía fundamental, me echo a las espaldas el núcleo pasivo de mi ser, el núcleo cuya distancia sostiene mi actividad subjetiva.

Así, la sustitución del objeto por el sujeto es, en cierto sentido, aún más primordial que la sustitución del significante por el sujeto: si el significante es la forma de «ser activo por medio de otro», el objeto es la forma de «ser pasivo por medio de otro», es decir, el objeto es primordialmente aquello que sufre, que soporta por mí, en mi lugar: en suma, aquello que *goza* por mí. En consecuencia, lo que mi encuentro con el objeto tiene de insoportable es que en él me veo *a mí mismo* bajo el aspecto de un objeto sufriente. Lejos de ser un fenómeno excesivo que solo aparece en situaciones «patológicas» extremas, la interpasividad, en su oposición a la interactividad (no en el sentido habitual de interactuar con el medio, sino en el sentido de otro que actúa por mí, en mi lugar), es, por tanto, el rasgo que define el nivel más elemental de la subjetividad, su mínimo necesario: para ser un sujeto activo debo deshacerme (transponiéndola a otro) de la pasividad inerte que contiene la densidad de mi ser sustancial. En este preciso sentido, la oposición significante/objeto se superpone con la oposición interactividad/interpasividad: el significante es interactivo, es activo en mi nombre, en mi lugar, mientras que el objeto es interpasivo, sufre por mí. Trasponer mi propia experiencia a otro es un fenómeno mucho más siniestro que el de ser activo por medio de otro: en la interpasividad, quedo descentrado de manera mucho más radical que en la interactividad, pues la interpasividad me priva del propio núcleo de mi identidad sustancial.

En consecuencia, la matriz básica de la interpasividad surge del propio concepto de sujeto, entendido como la pura actividad del (auto)ponerse, como la fluidez del puro devenir, despojado de todo Ser firme y positivo: para poder funcionar como pura actividad, debo exteriorizar mi Ser (pasivo); en suma, debo ser pasivo *por medio de otro*. Ese objeto inerte que «es» mi Ser, en el que se exterioriza mi Ser inerte, es el objeto *a* lacaniano. En la medida en que la estructura elemental y constitutiva de la subjetividad es histérica, es decir, en la medida en que la histeria se caracteriza por la pregunta «¿Qué clase de objeto soy (a los ojos del Otro, para el deseo del Otro)?», nos confronta con la interpasividad en estado puro: lo que el histérico es incapaz de aceptar, lo que le causa una angustia insoportable, es el presentimiento de que el Otro (los Otros) le percibe en la pasividad de su Ser, como un objeto de intercambio, de goce o, en su defecto, como un objeto manipulado. Ahí radica el «axioma ontológico» de la subjetividad lacaniana: cuanto más activo sea yo, más pasivo he de ser en lugar de otro, es decir, más ha de haber otro objeto que sea pasivo en mi lugar, en mi nombre. (Este axioma se cumple a rajatabla en el típico alto ejecutivo que, de vez en cuando, siente la necesidad de verse con prostitutas para participar en rituales sadomasoquistas y ser «tratado como un mero objeto».) Lo que el psicoanálisis busca en un sujeto activo es justamente la fantasía primordial en la que se sustenta la pasividad de la que reniega.

El problema teórico que surge en este punto es el que hace mucho formuló Adorno (y para el que propuso como solución la «*angstlose Passivität*» [pasividad sin angustia]): ¿cabe la posibilidad de que el sujeto sea pasivo ante el dominio de los objetos y reconozca la «primacía del objeto» sin ser presa del fetichismo? Desde un punto de vista lacaniano, se puede reformular el mismo problema de la siguiente forma: ¿funciona siempre y necesariamente el objeto *a* como un objeto fetichista, como el objeto cuya presencia fascinante cubre la falta de la castración (la *a* minúscula sobre el menos phi de la castración, en los matemas lacanianos)?

La diferencia sexual

Aquí resulta crucial la inversión reflexiva de «el Otro lo hace por mí, en vez de mí, en mi lugar» en «Yo mismo lo hago por medio del Otro»: esta inversión expresa la condición mínima de la subjetividad, es decir, que la actitud constitutiva de la subjetividad no es la de «soy el agente autónomo y activo que lo hace», sino la de «cuando otro lo hace por mí, yo mismo lo estoy haciendo por medio de él» (como la mujer que lo hace por medio de su marido, etc.). Esta inversión aparece una y otra vez en el proceso dialéctico hegeliano como la inversión de la reflexión determinante en determinación reflexiva. Como sabemos, la reflexión determinante es la unidad dialéctica de la reflexión que pone y de la reflexión extrínseca. En el plano de la actividad del sujeto, la «reflexión que plantea» acontece cuando yo soy directamente activo; en la «reflexión extrínseca», el activo es Otro y yo me limito a observarlo pasivamente. Cuando el otro lo hace por mí, en mi lugar, cuando actúa como mi representante, mi relación con él se convierte en la de la reflexión determinante: la reflexión extrínseca y la reflexión que pone se superponen en ella (el propio acto de observar al Otro haciéndolo por mí, el momento de la reflexión extrínseca, me hace cobrar conciencia de que lo está haciendo por mí, de que, en este sentido, yo mismo «pongo» su actividad, de que su actividad está «mediada» por mi posición subjetiva); solo cuando pongo la identidad directa entre la actividad del Otro y la mía propia –cuando me concibo como la parte verdaderamente activa, como el que lo hace por medio del Otro– pasamos de la reflexión determinante a la determinación reflexiva (pues, en este plano, la actividad del Otro no solo está determinada por mi reflexión, sino puesta directamente como mi determinación reflexiva). Dicho de otro modo –por mencionar de nuevo el chiste yugoslavo–: llegados a este punto, pasamos de los «representantes del pueblo llano que viajan por él en limusina» al «pueblo llano que viaja en limusina por medio de sus representantes»… En el terreno del goce, eso entraña pasar del Otro que goza en mi lugar a gozar yo por medio del Otro.

Esta paradoja nos permite asimismo arrojar nueva luz sobre la diferencia sexual. Cuando, al principio de su argumentación en pro de la justicia distributiva, John Rawls afirma que su hipótesis excluye la presencia de la envidia en sujetos racionales, excluye con ello el propio deseo en su mediación constitutiva con el deseo del Otro. Sin embargo, la lógica de la «envidia» no es la misma en los dos sexos. ¿En qué difiere, entonces, el «deseo que es el deseo del Otro» en los hombres y las mujeres? La versión masculina es, para decirlo de manera simple, la de la competición/envidia: «Lo quiero porque tú lo quieres, en la medida en que tú lo quieres»; es decir, lo que confiere el valor de la deseabilidad a un objeto es que ya es deseado por otro. Aquí el objetivo es la destrucción última del Otro, que, claro, está, despoja entonces al objeto de todo su valor: esa es la paradoja de la dialéctica masculina del deseo. La versión femenina, en cambio, reza así: «deseo por medio del Otro», en el doble sentido de «dejar que el Otro lo haga (posea el objeto y goce de él, etc.) por mí» (que mi marido, mi hijo… triunfen por mí) y «Solo deseo lo que él desea, solo quiero satisfacer su deseo» (Antígona, que solo quiere satisfacer el deseo del Otro logrando que a su hermano se lo entierre como es debido)[33].

La tesis de que el hombre suele actuar directamente y hacerse cargo de sus actos, mientras que la mujer prefiere actuar por medio de un representante, dejar que otro haga las cosas por ella (o manipularlo con ese propósito), puede sonar como un tópico manido, que promueve la imagen, tristemente famosa, de la mujer como intrigante nata, oculta siempre detrás de un hombre[34]. Pero ¿qué ocurre si, a pesar de todo, el tópico pone de relieve el carácter femenino del sujeto?, ¿qué ocurre si el acto subjetivo «original», el acto constitutivo de la subjetividad, no es el de «hacer algo» de manera autónoma, sino, más bien, el de la sustitución primordial, el de retraerse y dejar que alguien lo haga por mí, en mi lugar? Las mujeres pueden gozar en mayor medida que los hombres por medio de un representante, encontrar una profunda satisfacción al saber que su ser amado goza (o triunfa, o ha logrado –tanto si se trata de un hombre como de una mujer– el objetivo que se había propuesto)[35]. En este preciso sentido, la

---

[33] Véase D. Leader, *Why Do Women Write More Letters Than They Post?,* Londres, Faber & Faber, 1966.

[34] Desde un punto de vista teórico, aplicar el término «tópico» a la percepción ideológica cotidiana de las relaciones entre hombres y mujeres es un error: al denunciar tales percepciones como «tópicos», se prescinde siempre de un análisis detenido de *cuáles son exactamente tales «tópicos»*. En el espacio social, todo es, a la postre, un «tópico» (v. g., una formación simbólica contingente que no se apoya en la «naturaleza de las cosas» inmediata). Por tanto, habría que tomarse los «tópicos» muy en serio, pero el problema con el término «tópico» es que resulta desorientador, en la medida en que siempre se acompaña de un imperceptible «mero» («tópico» *equivale a* «mero tópico»).

[35] En el caso de los hombres, el supuesto goce del otro es, más bien, fuente de angustia obsesiva: el objetivo último de los rituales compulsivos es precisamente mortificar al otro, es decir, impedir que goce…

hegeliana «astucia de la razón» da testimonio de la naturaleza resueltamente femenina de lo que Hegel denomina «Razón». «¡Busca la Razón oculta (que se realiza a sí misma en la aparente confusión de los actos y motivos directamente egoístas)!»: ahí tenemos la versión de Hegel del tristemente famoso *Cherchez la femme!* Esta, por tanto, es la forma en que la interpasividad nos permite añadir complejidad a la oposición habitual entre el hombre y la mujer, que hace activo al primero y pasiva a la segunda: la diferencia sexual está inscrita en el propio núcleo de la relación sustituiva: la mujer puede seguir siendo pasiva *mientras es activa por medio de su otro;* el hombre puede ser activo *mientras sufre por medio de su otro*[36].

Lo «objetivamente subjetivo»

La paradoja ontológica –el escándalo ontológico, incluso– de estos fenómenos (cuyo nombre psicoanalítico, claro está, es el de *fantasía*) estriba en que subvierten la oposición habitual de lo «subjetivo» y lo «objetivo»: desde luego, la fantasía, por definición, no es «objetiva» (en el sentido simplista de «existir independientemente de las percepciones del sujeto»); sin embargo, tampoco es «subjetiva» (en el sentido de ser reducible a las intuiciones que el sujeto tiene de manera consciente). La fantasía pertenece más bien a la «extraña categoría de lo objetivamente subjetivo, del modo en que las cosas, objetiva y realmente, le parecen a uno, aunque, al mismo tiempo, no se lo parezcan»[37]. Cuando, por ejemplo, en el sujeto surge una serie de formaciones fantasmáticas que se interrelacionan como si fueran permutaciones las unas de las otras, la serie nunca está completa: siempre es como si la serie que el sujeto realmente tiene ante sí no ofreciera sino variaciones de alguna fantasía fundamental «subyacente» de la que el sujeto *nunca* llega a tener experiencia. (En «Pegan a un niño», de Freud, las dos fantasías que se tienen conscientemente presuponen y, por tanto, se relacionan con una tercera, «Mi padre me pega», que no se tuvo nunca y solo se puede reconstruir retroactivamente como la referencia presupuesta por las otras dos fantasías –o, en este caso concreto, la que sirve de intermediaria de ambas–.) Cabe incluso ir más lejos y afirmar que, en este sentido, el propio inconsciente freudiano es «objetivamen-

---

[36] Cuando, en su esquematización de los cuatro discursos, Lacan coloca $ (el sujeto) debajo de S_1 (el significante-amo), ¿acaso no es posible interpretar esta sustitución como si la mujer quedase debajo del Hombre, es decir, concebir al hombre como el sustituto metafórico de la mujer, como su representante? (En la sustitución contraria, $ debajo del objeto *a,* la mujer sería, por supuesto, el sustituto del hombre.)

[37] D. C. Dennett, *Consciousness Explained,* Nueva York, Little, Brown & Co., 1991, p. 132 [ed. cast.: *La conciencia explicada,* trad. de S. Balari, Barcelona, Paidós, 1995]. (Dennett, por supuesto, evoca este concepto de un modo puramente negativo, como una *contradictio in adjectio* sin sentido.)

te subjetivo»: cuando, por ejemplo, afirmamos que alguien a quien los judíos no le caen mal conscientemente, alberga, sin embargo, profundos prejuicios antisemitas de los que no tiene conciencia, ¿no afirmamos que (en la medida en que esos prejuicios no expresan cómo son realmente los judíos, sino cómo le parece a él que son) *no es consciente de lo que los judíos son realmente para él*?

Lo cual nos lleva de vuelta al misterio del «fetichismo»: cuando, por medio de un fetiche, el sujeto «cree por medio de otro» (v. g., cuando el objeto-fetiche cree por él, en su lugar), también nos encontramos ante esta «extraña categoría de lo objetivamente subjetivo»: lo que el fetiche objetiva es «mi auténtica creencia», el modo en que las cosas «me parecen en realidad», aunque nunca las experimente realmente de esa forma; a propósito del fetichismo de la mercancía, el propio Marx emplea la expresión de «apariencia objetivamente necesaria». De ese modo, cuando un marxista crítico se encuentra con un burgués inmerso en el fetichismo de la mercancía, el comentario marxista no es «La mercancía puede parecerte un objeto mágico dotado de poderes especiales, pero, en realidad, es una expresión reificada de relaciones entre personas», sino «Puedes pensar que la mercancía constituye para ti una simple encarnación de las relaciones sociales (que, por ejemplo, el dinero es algo así como un cupón que te da derecho a una parte del producto social), pero, *en realidad, las cosas no son así para ti:* en tu realidad social, mediante tu participación en el intercambio social, eres testigo del extraño hecho de que una mercancía te parezca de verdad un objeto mágico dotado de poderes especiales».

En un plano mucho más general, ¿no es esta una característica del orden simbólico en cuanto tal? Cuando me encuentro con un representante de la autoridad simbólica (un padre, un juez…), mi experiencia subjetiva puede ser la de que se trata de un pelele corrupto, pero, pese a todo, le trato con el respeto debido, porque *así es como «se me aparece objetivamente».* Otro ejemplo: en los regímenes comunistas, la apariencia de que el pueblo apoyaba al partido y construía con entusiasmo el socialismo no era una simple apariencia subjetiva (nadie creía realmente en él), sino, más bien, algo así como una «apariencia objetiva», una apariencia materializada en el funcionamiento social real del régimen, en el modo en que la ideología dominante quedó materializada mediante aparatos y ritos ideológicos. Podemos decir con Hegel que el concepto de lo «objetivamente subjetivo», de la apariencia concebida en el sentido «objetivo», designa el momento en que la diferencia entre realidad objetiva y apariencia subjetiva queda reflejada en el ámbito de la propia apariencia subjetiva. Lo que obtenemos en esta reflexión-en-la-apariencia de la oposición entre realidad y apariencia es precisamente la idea paradójica de apariencia objetiva, de «cómo me parece que son las cosas de verdad». Ahí radica la síntesis dialéctica entre el dominio de lo objetivo y el de lo subjetivo: no solo en la idea de apariencia subjetiva como expresión mediada de la realidad objetiva, sino en la idea de una aparien-

cia que se objetiva a sí misma y empieza a funcionar como una «apariencia real» (la apariencia sostenida por el gran Otro, por la institución simbólica), frente a la mera apariencia subjetiva de los individuos reales.

Ese es también un modo de especificar el significado del aserto de Lacan sobre el «descentramiento» constitutivo del sujeto: su sentido no es el de que mi experiencia subjetiva está regulada por mecanismos inconscientes objetivos «descentrados» en relación con mi autoexperiencia y que, por tanto, escapan a mi control (eso es lo que sostienen todos los materialistas), sino, más bien, el de algo mucho más perturbador, el de que estoy privado hasta de mi experiencia «subjetiva» más íntima, del modo en que las cosas «me parece que son de verdad», de la fantasía fundamental que constituye y garantiza el núcleo de mi ser, puesto que nunca puedo experimentarlo y aceptarlo de manera consciente… Según el modo habitual de ver las cosas, la dimensión constitutiva de la subjetividad es la de la (auto)experiencia fenoménica: soy un sujeto desde el momento en que me digo «Sea cuál sea el mecanismo oculto que gobierna mis actos, percepciones y pensamientos, nadie puede despojarme de lo que veo y siento ahora mismo». Lacan le da la vuelta a esa idea: el «sujeto del significante» aparece solo cuando un aspecto crucial de la (auto)experiencia *fenoménica* (su «fantasía fundamental») se vuelve *inaccesible* para él, o sea, queda «primordialmente reprimida». Llevado a su extremo, el inconsciente es el *fenómeno inaccesible,* no el mecanismo objetivo que regula mi experiencia fenoménica.

La observación filosófica *prima facie* a propósito de esta paradoja sería, claro está, que la filosofía moderna ya elaboró hace tiempo un concepto similar de lo «objetivamente subjetivo». En eso consiste el concepto kantiano de lo «trascendental», que, precisamente, designa la objetividad, en la medida en que está «subjetivamente» mediada/constituida. Kant subraya una y otra vez que su idealismo trascendental no tiene nada que ver con el mero fenomenalismo subjetivo: su sentido no radica en que no exista la realidad objetiva, en que solo nos resulten accesibles las apariencias subjetivas. Definitivamente, *existe* una línea que separa la realidad objetiva de las meras impresiones subjetivas y el problema que se plantea Kant es, precisamente, el de cómo pasamos de la pura profusión de las impresiones subjetivas a la realidad objetiva; su respuesta, desde luego, es: por medio de la constitución trascendental –es decir, por medio de la actividad sintética del sujeto–. La diferencia entre la realidad objetiva y las meras impresiones subjetivas resulta, por tanto, intrínseca a la subjetividad; es la diferencia entre lo meramente subjetivo y lo objetivamente subjetivo… Sin embargo, el concepto lacaniano de fantasía no remite a eso. Para entender esta diferencia, hay que recurrir a una distinción que puede parecer demasiado sutil, pero que en realidad es crucial: la que existe entre lo «subjetivamente objetivo» y lo «objetivamente subjetivo». La realidad trascendentalmente constituida de Kant es *subjetivamente objetiva* (representa la objetividad constitui-

da/mediada subjetivamente), mientras que la fantasía es *objetivamente subjetiva* (designa un contenido subjetivo de carácter más íntimo, un producto de la fantasía, que, paradójicamente, queda «desubjetivado», vuelto inaccesible a la experiencia inmediata del sujeto).

Sin embargo, interpretar el descentramiento radical que lleva aparejado el concepto de fetichismo (estoy privado de mis creencias y fantasías más íntimas, etc.) como «el fin de la subjetividad cartesiana» sería un grave error. Lo que esta privación (v. g., que una reconstitución fenomenológica que produzca una creencia «reificada» a partir de la supuesta creencia «en primera persona» fracasa necesariamente, que la sustitución es original, que aun en el caso de las creencias y fantasías más íntimas, etc., el gran Otro «lo puede hacer por mí») socava en realidad es la idea aceptada del llamado «teatro cartesiano», la idea de una pantalla de la conciencia central que constituye el foco de la subjetividad, en la que (en el plano fenoménico) «ocurren de verdad las cosas»[38]. Por contraposición, el sujeto lacaniano en cuanto $, el vacío de la negatividad autorreferencial, es estrictamente correlativo al descentramiento primordial: el propio hecho de que yo pueda estar privado hasta de mis contenidos psíquicos (mentales) más profundos, de que el gran Otro (o fetiche) ría por mí, crea por mí, etc., es lo que me convierte en $, en el sujeto «barrado», en el puro vacío desprovisto de contenido sustancial alguno. Por ello, el sujeto lacaniano está vacío en el sentido radical de estar privado hasta del menor sostén fenomenológico: por más experiencias que se tengan, no se puede llenar ese vacío. Y la premisa de Lacan es que la reducción cartesiana del sujeto a puro *cogito* entraña ya pareja reducción de todo contenido sustancial, incluidas mis actitudes «mentales» más íntimas: el concepto de «teatro cartesiano» como lugar original de la subjetividad ya es una «reificación» del sujeto en cuanto $, el puro vacío de la negatividad.

Así pues, de este capítulo cabe extraer dos conclusiones relacionadas mutuamente. En contraste con el lugar común según el cual los nuevos medios de información nos convierten en consumidores pasivos que se limitan a clavar los ojos en la pantalla con mirada ausente, cabe afirmar que la llamada amenaza de los nuevos medios de información estriba en que *nos privan de nuestra pasividad, de nuestra auténtica experiencia pasiva y, por tanto, nos preparan para una actividad frenética y absurda.* En contraste con la idea de que estamos ante un sujeto desde el momento en que un ente muestra signos de una «vida interior» fantasmática que no se puede reducir a la conducta externa, cabe afirmar que lo característico de la subjetividad es más bien *la distancia que separa a ambos:* la fantasía, en lo que tiene de más elemental, resulta inaccesible al sujeto, y esa inaccesibilidad hace que el sujeto esté «vacío». Por consiguiente, llegamos a una relación que subvierte por completo la idea comúnmente

[38] Sobre el concepto del «teatro cartesiano», véase Dennett, *op. cit.*

aceptada del sujeto que se experimenta directamente, que experimenta directamente su «estado interior»: una relación «imposible» entre el *sujeto vacío, no fenoménico* y los *fenómenos que permanecen siempre «desubjetivados»,* inaccesibles al sujeto, la misma relación expresada por la fórmula de la fantasía propuesta por Lacan: $ ◊ *a.*

IV El ciberespacio o la insoportable clausura del ser

¿Qué es un síntoma?

Cuando se aborda un principio estructural universal, se asume de manera automática que –en principio, precisamente– resulta posible aplicarlo a todos sus elementos potenciales, de modo que, si no se realiza empíricamente, es solo a causa de circunstancias contingentes. Un síntoma, sin embargo, es un elemento que *ha de ser* una excepción –a pesar de que la falta de realización del principio universal parece deberse a circunstancias contingentes–, es decir, que ha de ser el punto de suspensión del principio universal: si el principio universal se aplicase también a él, el sistema universal se desintegraría.

En los párrafos sobre la sociedad civil de la *Filosofía del derecho,* Hegel demuestra que el la proliferación de la «chusma» *[Pöbel]* en la sociedad civil moderna no es el resultado accidental de la mala gestión social, las inadecuadas medidas del gobierno o la simple desgracia económica: la dinámica estructural inherente a la sociedad civil produce necesariamente una clase social que queda excluida de los beneficios que la sociedad civil procura (trabajo, dignidad personal, etc.); una clase privada de los derechos humanos elementales y, en consecuencia, exenta de deberes para con la sociedad; un elemento de la sociedad civil que niega el principio universal por el que esta se rige; algo así como una «no Razón intrínseca a la propia Razón»: en suma, su *síntoma.* ¿No presenciamos el mismo fenómeno en la proliferación actual de una subclase excluida, a veces durante generaciones, de los beneficios de la opulenta sociedad democrático-liberal? Las «excepciones» del día (el sintecho, el habitante del gueto, el desempleado permanente) son el síntoma del sistema universal tardocapitalista, el recordatorio permanente de cómo funciona la lógica inmanente

al capitalismo tardío: la utopía capitalista por antonomasia es la de que, si se tomasen las medidas apropiadas (acción afirmativa y otros medios de intervención estatal, según los liberales progresistas; vuelta al sistema en el que cada cual vela por sí mismo y se mantiene fiel a los valores familiares, según los conservadores), esa «excepción» podría –a largo plazo y, al menos, en principio– desaparecer. ¿No se asemeja mucho esa utopía a la de la idea de una «coalición arcoíris», según la cual, en un futuro utópico, todas las luchas progresistas (por los derechos de los homosexuales, de las minorías étnicas y religiosas, de las mujeres, del medioambiente, etc.) se unirán en una «cadena de equivalencias» común?

Estas ideas están condenadas al fracaso por sus propias estructuras: no solo es que, por la complejidad empírica de la situación, las luchas progresistas particulares no llegarán a unirse nunca en una sola y, en su lugar, prevalecerán siempre las cadenas de equivalencias «erróneas» (digamos, el encadenamiento de la lucha a favor de la identidad étnica afroamericana con las actitudes patriarcales y homofóbicas), sino, más bien, que esas equivalencias «erróneas» radican en el propio principio estructural que hoy día rige la política progresista, empeñada en establecer «cadenas de equivalencias»: el propio terreno en el que acontecen las numerosas luchas particulares, con sus desplazamientos y condensaciones cambiantes y continuos, se asienta en la «represión» del papel crucial de la lucha económica. La política izquierdista de las «cadenas de equivalencias» entre la pluralidad de luchas es estrictamente correlativa con el abandono del análisis del capitalismo como un sistema económico global, es decir, con la tácita aceptación de las relaciones económicas capitalistas y de las políticas democrático-liberales como marco indiscutible de nuestra vida social.

En este preciso sentido, los síntomas convierten una *agrupación* dispersa en un *sistema* (en el preciso sentido que adquirió este término en el idealismo alemán): estamos dentro de un sistema desde el momento en que salvamos el abismo que separa la forma *a priori* de su contenido contingente, es decir, desde el momento en que concebimos la *necesidad* de lo que parece ser solo una intrusión contingente que «arruina el juego». Un sistema indica que «hay Uno» (el *il y a de l'un* de Lacan), un elemento intrínseco que subvierte el marco universal desde su interior; para volver a nuestro ejemplo, la naturaleza «sistémica» de la lucha política tardocapitalista entraña que, *necesariamente,* la cadena de equivalencias de las luchas identitarias del presente nunca esté completa, que la «tentación populista» *siempre* conduzca a la cadena de equivalencias «errónea».

En otro ámbito de cosas, hay también un «sistema» subyacente en todas las películas de Buñuel que abordan el motivo de lo que el propio director llamó «la inescrutable imposibilidad del cumplimiento de un simple deseo». En *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz,* el protagonista quiere cometer un simple asesinato, pero fracasa en todo sus intentos; en *El ángel exterminador,* un grupo de gente acomoda-

da no puede cruzar el umbral y marcharse tras una cena; en *El discreto encanto de la burguesía* tenemos el caso opuesto, tres parejas de clase alta que se proponen reunirse, pero a las que complicaciones inesperadas impiden siempre el cumplimiento de ese simple deseo; en *Nazarín,* protagonizada por un personaje que va de un lado a otro y sufre infinidad de humillaciones y tentaciones, Nazarín, el sacerdote idealista para quien la vida es algo así como una jornada en la que seguimos los pasos de Jesucristo, ve frustradas sus esperanzas de liberación al recorrer el propio camino que ha elegido para alcanzar la libertad. Al final, claro está, tiene la revelación de que lo que hasta entonces había despreciado, por parecerle meras distracciones en el camino hacia la libertad –las humillaciones y tentaciones contingentes e inesperadas–, constituye el marco de su experiencia real de la libertad. Dicho de otro modo, el papel estructural de esas humillaciones y tentaciones que parecen salidas de la nada es el mismo que el de las inesperadas complicaciones que una y otra vez impiden cenar junto al grupo de *El discreto encanto…* El ejemplo máximo de lo dicho y el que tal vez proporcione la clave de toda la serie es, desde luego, el de *Ese oscuro objeto del deseo,* en la que una mujer, mediante una sucesión de absurdas triquiñuelas, pospone una y otra vez el momento culminante del encuentro sexual con su maduro enamorado (cuando, por ejemplo, el hombre logra llevarla a la cama, descubre bajo su camisón un anticuado corsé con numerosos lazos, imposible de desanudar…) El encanto de la película estriba en este cortocircuito tan disparatado entre el Límite metafísico fundamental y algún impedimento empírico trivial. Esa es la lógica del amor cortesano y de la sublimación en estado puro: un objeto –o un acto– común y cotidiano se vuelve inaccesible –o imposible de realizar– cuando se encuentra en la posición de la Cosa; aunque se trate de algo que deberíamos conseguir sin mayores problemas, el universo entero produce una y otra vez, no se sabe cómo, una contingencia impenetrable, que impide acceder a él[1].

De la mano de Hegel, la tensión existente entre el propósito del sujeto (yacer con la amada; cenar juntos; alcanzar la libertad…) y las absurdas intrusiones contingentes que impiden su realización se desvanece al comprender el carácter primordial de la identidad especulativa de una y otra cosa: la barrera que imponen esas intrusiones hace que el propósito no pierda nada de su carácter elevado y sublime, de modo que –por invertir una fórmula derridiana– la condición de imposibilidad de alcanzar el propósito es simultáneamente su condición de posibilidad, o, para decirlo con Hegel, al luchar contra la absurda contingencia del modo en que las cosas suceden en el mundo, la Idea lucha contra sí misma, la propia fuente de su fuerza. Esta *necesidad de la contingencia perfectamente absurda,* la enigmática idea de una intrusión inesperada

[1] Para una descripción detallada de esta estructura de sublimación, véase el capítulo 4 de S. Žižek, *The Metastases of Enjoyment,* cit.

que, sin embargo, aparece de forma absolutamente inevitable (y así debe ser, puesto que, si no apareciera, tal cosa entrañaría la disolución de todo el terreno de la búsqueda del propósito), es el mayor misterio especulativo, la verdadera «síntesis dialéctica de la contingencia y la necesidad», que hay que oponer a las banalidades sobre la necesidad de fondo que se realiza a sí misma por medio de las contingencias superficiales. Es tentador pensar que, cuando Hegel hace su afirmación «panlógica» de que «la Razón gobierna el mundo» (o de que «lo real es racional»), a lo que se refiere en realidad es a esa clase de intrusión necesaria de la contingencia: cuando se está seguro de que «la Razón gobierna el mundo», se puede estar seguro de que siempre surgirá una contingencia que impedirá la realización directa de nuestro propósito[2].

La otra cara de esta necesidad que se realiza a sí misma so capa de las diversas intrusiones contingentes que una y otra vez impiden la autorealización del proyecto

---

2 Asimismo, sería productivo clasificar los numerosos impedimentos «irracionales» que aparecen en las películas de Buñuel. Es posible agruparlos en cuatro categorías que forman algo así como un cuadrado semiótico greimasiano: el impedimento sexual, que evita la consumación del acto y, por tanto, demuestra que «no existe relación sexual» *(Ese oscuro objeto del deseo);* el impedimento religioso, que evita nuestro acceso a la realidad espiritual *(Nazarín);* la imposibilidad de participar en un ritual social banal y cotidiano, v. g., una cena *(El discreto encanto de la burguesía);* la imposibilidad opuesta de finalizar el ritual social y abandonar la casa tras la cena *(El ángel exterminador);* el crimen transgresor, v. g., el asesinato (*La vida criminal de Archibaldo de la Cruz,* un verdadero anti-Edipo, ya que, a diferencia de Edipo, que mata a su padre sin saberlo, el pobre Archibaldo quiere matar a diversas mujeres que acaban muertas, pero a causa de un accidente que nada tiene que ver con él); por último, el impedimento sociopolítico que evita la materialización de la libertad y la vuelve «fantasmática», v. g., esa misteriosa X por cuya causa parece que las revoluciones siempre acaban mal (*El fantasma de la libertad,* precisamente).

Lo primero es clasificar estos ejemplos en parejas de opuestos: la participación en un banal rito social frente al acto de marcharse cuando acaba; el acto sexual (v. g., dar la vida) frente al asesinato (quitarla); la libertad anárquica terrena frente a la libertad espiritual religiosa. Es como si se repitiera tres veces la misma oposición, elevada a tres potencias diferentes: la de los banales ritos sociales, la de los actos privados «pecaminosos» y la del empeño de alcanzar la Libertad absoluta. No podemos «salir» de ninguno de esos tres niveles, pero tampoco «permanecer»: es imposible participar en el banal rito social, como lo es apartarse de él; es imposible hacer el amor, lo mismo que matar; es imposible alcanzar la plenitud y la libertad espiritual en la trascendencia cristiana, pero no es menos imposible alcanzarla en la anarquía social… El nombre lacaniano para esa incapacidad de «salir» *y* «permanecer», es por supuesto, el de lo Real; la misma paradoja de lo Real está presente en las «asociaciones libres» de la cura psicoanalítica (nunca podemos alcanzarlas de verdad, nunca podemos eliminar del todo la presión de las inhibiciones y «dejarnos llevar»; al mismo tiempo, *todo lo que uno dice* en el diván analítico *es* una libre asociación, aun cuando lo hayamos pensado cuidadosamente o sea un razonamiento extenso, estrictamente lógico) y en el goce: el goce nos elude, está más allá de nuestro alcance, enfrentarnos directamente con él resulta letal; al mismo tiempo, sin embargo, nunca podemos librarnos de él, su remanente se pega a nosotros hagamos lo que hagamos. De forma similar, el mandamiento ético kantiano pertenece también a la categoría de lo Real: es imposible tanto cumplir a rajatabla nuestro deber ético, como dejar de sentir la presión de la llamada del deber.

o concepto universal, como los accidentes que una y otra vez impiden cenar juntas a las tres parejas de *El discreto encanto…;* como los desgraciados accidentes que una y otra vez impiden la abolición de los guetos de afroamericanos en el proyecto democrático-liberal), es la necesidad, la certeza absoluta, de que, en el terreno de una mentira universal, la verdad «reprimida» aparecerá so capa de un acontecimiento contingente. Esa es la enseñanza básica del psicoanálisis: en nuestras vidas cotidianas vegetamos, profundamente sumergidos en la mentira universal; entonces, de pronto, un encuentro contingente –una observación hecha de pasada durante una conversación, un episodio que presenciamos– saca a la luz el trauma reprimido, que hace añicos nuestro autoengaño. La ilusión de que el fracaso a la hora de realizar nuestro proyecto se debe solo a un desgraciado cúmulo de circunstancias tiene como correlato la ilusión de que, si no hubiéramos hecho aquel estúpido acto contingente (oír de pasada aquella observación, girar en aquella esquina y encontrarnos con aquella persona…), todo seguiría como siempre: nuestro universo estaría intacto y no se habría hecho añicos.

Es evidente que cada una de esas dos formas niega uno de los dos aspectos de la curvatura del espacio ideológico: la primera niega su falsa apertura (pues demuestra que la promesa de la apertura no se cumplirá por razones necesarias); la segunda niega su falsa clausura (pues demuestra que la exterioridad excluida invadirá necesariamente el interior). Desde luego, aquí tenemos el cuadrado lógico formado por la necesidad, la posibilidad, la imposibilidad y la contingencia: la imposibilidad recurrente (cenar juntos) niega la forma ideológica de la posibilidad; la contingencia (la aparición contingente de la verdad) niega la forma ideológica de la necesidad universal. ¿Y no es el concepto de ciberespacio un síntoma crucial de nuestra constelación socioideológica? ¿No entraña tanto la promesa de una falsa apertura (la perspectiva espiritualista de abandonar nuestros cuerpos «ordinarios» para convertirnos en un ente virtual que viaja de un espacio virtual a otro) como la forclusión de las relaciones de poder sociales en la que se cimentan las comunidades virtuales?

Lo virtual como Real

Ante el ciberespacio hay que adoptar una actitud «conservadora», como la de Chaplin ante el cine: Chaplin se daba cuenta en mayor medida de lo habitual del efecto traumático que la voz, esa intrusa, tendría en nuestra percepción del cine. Del mismo modo, el proceso de transición que se está desarrollando hoy día nos permite darnos cuenta lo que vamos perdiendo y lo que estamos ganando; pero esa conciencia desaparecerá en cuanto abracemos plenamente las nuevas tecnologías y, al usarlas, nos sintamos como en casa. En suma, tenemos el privilegio de ocupar el lugar de los «me-

diadores evanescentes». Esta actitud chaplinesca nos fuerza a resistir al seductor encanto de los dos mitos contemporáneos sobre el ciberespacio, basados en el lugar común según el cual estamos viviendo una transformación que nos aleja de la modernidad (subjetividad monológica, Razón mecanicista, etc.) y nos lleva a la posmodernidad de la diseminación (el juego de apariencias que ya no está cimentado en la referencia a una verdad última, las múltiples formas de crear identidades):

- En el ciberespacio, presenciamos una vuelta al *pensée sauvage,* al pensamiento «sensual» y «concreto»: los «ensayos» del ciberespacio oponen fragmentos de música y otros sonidos, textos, imágenes, videoclips, etc., y es la oposición de elementos «concretos» lo que produce un significado «abstracto»… ¿Acaso no recuperamos así el sueño del «montaje intelectual» de Eisenstein, el sueño de rodar *El capital,* de producir la teoría marxista a partir del choque de las imágenes concretas? ¿No es el hipertexto una nueva modalidad de montaje?[3].
- En la actualidad somos testigos del paso *de la cultura del cálculo moderna a la cultura de la simulación posmoderna*[4]. La señal más clara de esto es la transformación del término «transparencia»: la tecnología moderna es «transparente», en el sentido de que conserva la ilusión de revelarnos «cómo funciona la máquina»; es decir, se suponía que la pantalla de la interfaz daría al usuario acceso directo a la máquina existente detrás de la pantalla; se suponía que el usuario «entendería» su funcionamiento y que, en condiciones ideales, hasta podría reconstruirlo de forma racional. La «transparencia» posmoderna designa casi lo exactamente opuesto a esta actitud de planificación analítica global: se supone que la pantalla de la interfaz oculta el funcionamiento de la máquina y simula nuestra experiencia cotidiana con tanta fidelidad como sea posible (el estilo de interfaz de Macintosh, en la que las órdenes escritas son sustituidas por el uso del botón del ratón en los iconos…); sin embargo, el precio de esta ilusión de continuidad con nuestros ambientes cotidianos es que el usuario «se acostumbra a la tecnología opaca»: la maquinaria digital existente «detrás de la pantalla» se vuelve impenetrable, invisible incluso, casi de manera total. Dicho de otro modo, el usuario renuncia al empeño de comprender el funcionamiento del ordenador y en su interacción con el ciberespacio se resigna a verse lanzado a una situación sin la menor transparencia, análoga a la de su *Lebenswelt* cotidiano, en la que ha de «orientarse», ir haciendo pequeños ajustes *[bricolage]*

---

3 Sobre Eisenstein, véase V. V. Ivanov, «Eisenstein's Montage of Hieroglyphic Signs», en M. Blonsky, *op. cit.*

4 Véase S. Turkle, *Life in the Screen: Identity in the Age of Internet,* Nueva York, Simon & Schuster, 1995 [ed. cast.: *La vida en pantalla,* trad. de L. Trafí, Barcelona, Paidós, 1997].

mediante el método de ensayo y error, en lugar de limitarse a seguir unas reglas preestablecidas –en eso consiste, por repetir la ocurrencia de Sherry Turkle, la actitud posmoderna de «juzgar por la interfaz de las apariencias».

- Si el universo moderno, oculto tras la pantalla, es el de los *bytes,* los cables, los *chips* y la corriente eléctrica, el universo posmoderno es el de la confianza ingenua en la pantalla, que vuelve irrelevante la búsqueda de «lo que hay detrás». «Juzgar por la interfaz de las apariencias» entraña una actitud *fenomenológica,* de «confianza en los fenómenos»: el programador moderno se refugia en el ciberespacio como si fuera un universo transparente, límpidamente estructurado, que le permite eludir (al menos, de manera momentánea) la opacidad de sus ambientes cotidianos, en los que forma parte de un trasfondo insondable *a priori,* lleno de instituciones cuyo funcionamiento se rige por reglas desconocidas que dominan su vida; en cambio, desde el punto de vista del programador posmoderno, los rasgos fundamentales del ciberespacio coinciden con los que Heidegger señala como constitutivos de nuestro mundo vital cotidiano (el individuo finito se ve arrojado a una situación cuyas coordenadas no están reguladas por reglas universales nítidas, con lo que el individuo ha de ir descubriendo poco a poco su camino).

Ambos mitos incurren en el mismo error: sí, estamos ante una vuelta al «pensamiento concreto» premoderno o al mundo de la vida carente de transparencia, pero este nuevo mundo de la vida presupone ya el trasfondo del universo digital científico: lo Real tras la pantalla son los *bytes* –o, más bien, la serie digital–; es decir, nunca estamos inmersos en el juego de las apariencias sin que haya un «remanente invisible». La posmodernidad se centra en el misterio de lo que Turkle denomina la «emergencia» y Deleuze llamó el «acontecimiento-sentido»: el surgimiento de la pura apariencia que no se puede reducir al mero efecto de sus causas materiales[5]; ahora bien, este surgimiento es el efecto de lo Real digitalizado[6].

Desde luego, a propósito del concepto de interfaz, surge la tentación de hablar de él en términos autorreferenciales: ¿por qué no concebir *la propia «conciencia», el marco a través del cual percibimos el universo, como algo parecido a una «interfaz»*?

[5] Véase G. Deleuze, *The Logic of Sense,* Nueva York, Columbia University Press, 1990 [ed. cast.: *Lógica del sentido,* trad. de M. Morey, Barcelona, Paidós, 2005].

[6] Otra trampa que evitar es la de atribuir precipitadamente carácter sexual al paso de una cultura moderna del cálculo a una cultura posmoderna de la simulación, como se hace al hablar de que con ello lo «masculino» da paso a lo «femenino»: de la moderna actitud masculina de control, dominación, etc., a la posmoderna actitud femenina de retoque de la máquina, diálogo con ella… Eso supone pasar por alto lo esencial: un cyborg no tiene sexo, es asexuado en el sentido de la *lamella* lacaniana, es decir, representa lo perdido con la entrada del animal humano en el orden de la sexualidad.

Sin embargo, cuando caemos en esta tentación, llevamos a cabo algo así como una forclusión de lo Real. Cuando el usuario que juega con la multiplicidad de los canales del IRC («Internet Relay Chat») se pregunta si la vida real (VR) no será otro canal del IRC o, ante las múltiples ventanas de un hipertexto, se plantea si la VR no será más que una ventana más, la ilusión de la que es presa es el estricto correlato de la opuesta, a saber, de la que nace del sentido común, que nos lleva a seguir creyendo en la plena realidad de lo que hay fuera del universo virtual. Por consiguiente, habría que evitar tanto la trampa de la referencia simple y directa a la realidad exterior que hay fuera del ciberespacio, como la trampa de la actitud opuesta, la que nos dice que «la realidad exterior, la VR, no existe: solo es una ventana más»[7].

En el terreno de la sexualidad, la forclusión de lo Real da lugar a la nueva sexualidad informatizada, propia de la Nueva Era, en la que los cuerpos se mezclan en un espacio virtual etéreo, libres de su peso material. Se trata de una visión que, *stricto sensu,* es una fantasía ideológica, pues une la sexualidad imposible (vinculada con lo Real del cuerpo) con la «mente» separada del cuerpo, como si –en el universo actual, en el que (se considera que) nuestra existencia corporal está cada vez más amenazada por los peligros medioambientales, el sida, etc., hasta llegar a la extrema vulnerabilidad del narcisista ante el contacto físico con otra persona– fuéramos capaces de reinventar un espacio en el que podemos permitirnos todos los placeres de la carne deshaciéndonos de nuestros cuerpos. En suma, esta visión es la de un estado sin falta y sin obstáculos, un estado de libre circulación por el espacio virtual en el que el deseo, pese a todo, logra sobrevivir…

La frontera amenazada

En lugar de detenernos en esas ideologías, resulta mucho más productivo abordar primero la forma en que afecta la informatización al horizonte hermenéutico de nuestra experiencia cotidiana. Esta se basa en tres líneas de separación: entre la «vida real» y su simulación mecánica; entre la realidad objetiva y nuestra percepción falsa (ilusoria) de ella; entre mis fugaces afectos, sentimientos, actitudes, etc., y el meollo remanente de mi Yo. Hoy día estos tres límites están amenazados:

---

[7] Esta doble trampa es análoga a la que plantea el concepto de ideología: la simple confianza en la realidad externa preideológica como medida de la distorsión ideológica es estrictamente correlativa con la actitud según la cual «no existe realidad exterior, únicamente nos relacionamos con una multitud de simulacros, de constructos discursivos». Véase S. Žižek, «Introduction», en *Mapping Ideology,* Londres, Verso, 1994 [ed. cast.: *Ideología,* Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2003].

- La tecnobiología socava la diferencia entre realidad vital «natural» y realidad creada «artificialmente»: en la tecnología genética actual (que ya ve próxima la perspectiva de la libre elección de sexo, de color de pelo, de CI…), se considera que la naturaleza viva es manipulable técnicamente; es decir, en principio, la naturaleza como tal coincide con un producto técnico. Así, el círculo se cierra, nuestra experiencia hermenéutica cotidiana queda socavada; la tecnología ya no *imita* la naturaleza, sin que, más bien, revela el mecanismo subyacente que la *crea,* de modo que, en cierto sentido, la propia «realidad natural» se convierte en algo «simulado» y lo único «Real» es la estructura subyacente del ADN.
- En la medida en que los aparatos de realidad virtual (RV) pueden crear una experiencia de la realidad «verdadera», la RV socava la diferencia entre realidad «verdadera» y apariencia. Esta «pérdida de realidad» no se da solo en la RV creada por ordenador, sino que, en un plano más elemental, se encuentra ya presente en el «hiperrealismo» cada vez mayor de las imágenes con que nos bombardean los medios de información: cada vez percibimos más los colores y los contornos, pero menos la profundidad y los volúmenes: «Sin un límite visual no puede haber, o casi no puede haber, imaginería visual; sin cierta ceguera, no hay apariencia que se sostenga»[8]. Como dijo Lacan, sin un *punto ciego* en el campo de visión, sin ese punto escurridizo desde el que el objeto devuelve la mirada, no podemos «ver algo»; el campo de visión se reduce a una superficie plana y la propia «realidad» se percibe como una alucinación visual.
- La tecnología MUD («Multiple User Domains») socava en el ciberespacio el concepto de Yo, la autoidentidad del sujeto que percibe: el motivo más habitual entre los autores posmodernos que han escrito sobre el ciberespacio, desde Stone[9] hasta Turkle, es que fenómenos del ciberespacio como el MUD vuelven palpable el «sujeto descentrado» en nuestra experiencia cotidiana. En consecuencia, hay que promover esta «diseminación» del Yo único en una multiplicidad de agentes en competición, en una «mente colectiva», en una pluralidad de autoimágenes sin centro global de coordinación, y desconectarlo de los traumas psicológicos: jugar en espacios virtuales me permite descubrir nuevos aspectos «míos», multitud de identidades cambiantes, de máscaras sin una persona «real» tras ellas, y, en consecuencia, conocer el mecanismo ideológico de la producción del Yo, la violencia y arbitrariedad inmanentes a esta producción/construcción.

[8] P. Virilio, *The Art of the Motor,* cit., p. 4.
[9] Véase A. R. Stone, *The War of Desire and Technology,* Cambridge, MA, MIT Press, 1995.

Estos tres niveles se siguen uno tras otro de manera lógica: primero, dentro de la propia «realidad objetiva», queda socavada la diferencia entre entidades «vivas» y «artificiales»; segundo, queda difuminada la distinción entre la «realidad objetiva» y su apariencia; por último, se deshace la identidad del yo que percibe (bien las apariencias, bien la «realidad objetiva»). Esta «subjetivación» progresiva es el estricto correlato de su opuesta, de la «exteriorización» progresiva del meollo de la subjetividad. Esta coincidencia paradójica de dos procesos opuestos se explica porque en la actualidad, con la RV y la tecnobiología, estamos asistiendo a la pérdida de la superficie que separa el interior del exterior. Tal pérdida pone en peligro nuestra percepción más elemental de «nuestro propio cuerpo» y está relacionada con el medio en que se da; mutila nuestra actitud fenomenológica habitual ante el cuerpo de otra persona, en la que suspendemos nuestro conocimiento sobre lo que hay en realidad bajo la piel (glándulas, carne…) y concebimos la superficie (de un rostro, por ejemplo) como si expresara directamente el «alma». Por otra parte, el interior es siempre el exterior: con las progresivas implantaciones y sustituciones de nuestros órganos internos, las prótesis tecnoinformatizadas (baipases, marcapasos…) funcionan como una parte interna de nuestro organismo «vivo»; en consecuencia, la colonización del espacio exterior revierte en el interior, en la «endocolonización»[10], en la colonización tecnológica de nuestro propio cuerpo. Por otra parte, el exterior es siempre el interior: cuando estamos inmersos en la RV, perdemos el contacto con la realidad: las ondas electromagnéticas eluden la interacción de los cuerpos externos y atacan directamente nuestros sentidos: «es el globo ocular que a partir de ahora engloba el cuerpo humano»[11].

Otro aspecto de esta paradoja tiene que ver con el modo en que la progresiva inmovilización del cuerpo se superpone con la hiperactividad corporal: por una parte, cada vez dependo menos de mi propio cuerpo; mi actividad corporal se reduce cada vez más a enviar señales a máquinas que trabajan por mí (como sucede al pulsar el botón del ratón, etc.); por otra parte, mi cuerpo se fortalece, se «hiperactiva», mediante el culturismo y las carreras, medios farmacéuticos e implantaciones, de modo que, paradójicamente, el hombre hiperactivo coincide con el lisiado que solo puede moverse gracias a prótesis reguladas por un chip de ordenador (como Robocop). Todo esto nos coloca ante la perspectiva de un ser humano que perderá poco a poco su raigambre en un mundo vital concreto, es decir, en el conjunto elemental de coordenadas que determinan su (auto)experiencia (la superficie que separa el interior del exterior, la relación directa con el propio cuerpo, etc.). Potencialmente, la subjetivación total (la reducción de la realidad a una «ventana» creada en el ciberspacio mediante instru-

---

10 P. Virilio, *The Art of Motor,* cit., p. 113.

11 *Ibid.,* p. 148.

mentos electromecánicos) coincide con la objetivación total (la subordinación de nuestro ritmo corporal «interno» a un conjunto de estímulos regulados por aparatos externos). No es de extrañar que Stephen Hawking se haya convertido en uno de los iconos de nuestro tiempo: la mente de un genio (o eso nos dicen) en un cuerpo casi completamente «mediado», sostenido por prótesis, que habla con voz artificial, generada por ordenador. El contacto activo de Hawking con su medio se limita a la débil presión que todavía puede hacer con los dedos de su mano derecha. En suma, su atractivo popular no se puede separar de su enfermedad degenerativa, de que su cuerpo, reducido a una masa de carne inmóvil, siga funcionando mediante prótesis mecánicas y se comunique con el mundo apretando el botón de un ratón. El ejemplo es elocuente del estado general de la subjetividad en el mundo de hoy.

En un plano más fundamental, este «descarrío» –esta falta de soporte, de un criterio instintivo inamovible, en la coordinación entre el ritmo natural de nuestro cuerpo y lo que le rodea– es característico del hombre *como tal:* el hombre *como tal* está «descarriado»; come más de «lo natural», está más obsesionado con las relaciones sexuales de «lo natural» –obedece los excesos de sus pulsiones más allá de la satisfacción «natural» instintiva, y a esos excesos hay que «gentrificarlos» por medio de una «segunda naturaleza» (las normas e instituciones creadas por el hombre)–. Por consiguiente, hay que tomar más al pie de la letra de lo que suele hacerse la vieja fórmula marxista sobre la «segunda naturaleza»: lo crucial no es solo que nuestras necesidades nunca sean puramente naturales y que siempre estén mediadas por el proceso cultural, sino que *el trabajo de la cultura ha de restaurar el sostén que han dejado de prestar las necesidades naturales,* recrear una «segunda naturaleza» que recompense la pérdida del apoyo en la «primera»: el animal humano ha de volver a acostumbrarse al ritmo corporal más elemental, el del sueño, la ingestión y el movimiento.

Aquí nos encontramos ante el bucle de la castración (simbólica), en el que se trata de restaurar la coordinación «natural» perdida en la escalera del deseo: por una parte, los gestos corporales se reducen al mínimo necesario (por ejemplo, las pulsaciones del botón del ratón…); por otra, se trata de recuperar la forma física perdida (mediante las carreras y la gimnasia…); por un lado, los olores corporales se reducen al mínimo (mediante duchas regulares…), por otro, se tratan de recuperar esos mismos olores mediante agua de colonia y perfumes; etc. La paradoja se condensa en el falo como *significante* del deseo, como el punto de inversión en el que el propio poder natural «espontáneo» se convierte en un elemento protésico artificial. Es decir, frente a la idea generalizada de que el falo es la sede del poder-potencia penetrador-agresivo «natural» del varón (al que, entonces, se opone el juguetón falo protésico «artificial»), el sentido del falo como *significante,* tal como lo concibe Lacan, reside en que el falo «como tal» *es* algo así como un complemento «protésico», «artificial»: designa el punto en el que el gran Otro, la instancia descentrada, comple-

menta la insuficiencia del sujeto. Cuando Judith Butler, en sus críticas a Lacan, subraya el paralelo entre la imagen del espejo (Yo ideal) y el significante fálico[12], hay que fijarse en lo que en realidad comparten: tanto la imagen del espejo como el falo en cuanto significante son complementos «protésicos» de la dispersión/insuficiencia previa del sujeto, de su falta de coordinación y unidad; en ambos casos, esta prótesis tiene un carácter «ilusorio», con la diferencia de que, en el primer caso, estamos ante una ilusión imaginaria (identificación con una imagen inmóvil descentrada), mientras que, en el segundo, la ilusión es simbólica; representa al falo como pura apariencia. Por tanto, la oposición entre el falo «verdadero», «natural», y el complemento protésico «artificial» (el «dildo») es falsa y conduce a la confusión: el falo en cuanto significante constituye ya «en-sí-mismo» un complemento protésico. (El carácter del falo explica también la identificación establecida por Lacan entre la mujer y el falo: lo que el falo y la mujer comparten es que no son sino pura apariencia. En la medida en que la feminidad es una mascarada, representa al falo, entendido como la apariencia por antonomasia.)

Volvamos al límite/superficie amenazado que separa el interior del exterior: la propia amenaza determina la forma en que hoy se plantea la cuestión de la histeria. En la actualidad, la histeria está casi siempre bajo el influjo de la vulnerabilidad, de la amenaza a nuestra identidad psíquica y/o corporal; baste recordar el inmenso auge de la lógica de la victimización, desde el acoso sexual hasta los peligros de la comida y el tabaco, que reduce al sujeto, cada vez en mayor medida, a no ser sino «aquello que puede ser dañado». Hoy día, la pregunta obsesiva sobre si estoy vivo o muerto se ha transformado en la de si soy una máquina (si mi cerebro funciona realmente como un ordenador) o un ser humano (con un destello de espíritu u otra cosa que no resulta reducible a un circuito de ordenador). No es difícil discernir en esta alternativa la escisión entre A (*Autre,* Otro) y J (*jouissance,* goce), entre el «gran Otro», el orden simbólico *muerto* y la Cosa, la sustancia *viva* del goce. Según Sherry Turkle, nuestra reacción ante esta pregunta pasa por tres fases: (1) la afirmación categórica de una diferencia irreductible (el hombre no es una máquina, en él existe algo único…); (2) el miedo y el pánico que surgen cuando tomamos conciencia de todo el potencial de la máquina (puede pensar, razonar, responder a nuestras peguntas…); (3) el repudio, es decir, el reconocimiento por medio de la negación: la garantía de que en el hombre existe algo inaccesible al ordenador (angustia, sublime entusiasmo…) nos permite tratar a la máquina como a un «colega vivo y racional», pues «sabemos que todo esto es solo un juego y que el ordenador es otra cosa en realidad».

Pensemos en la forma en que la polémica de John Searle contra la IA (su experimento mental de la Habitación China) fue «gentrificada» e integrada en la actitud

[12] Véase el capítulo 2 de J. Butler, *Bodies That Matter,* cit.

cotidiana del usuario: Searle demostró que un ordenador no puede pensar y comprender realmente el lenguaje; *por tanto, como existe la garantía ontológico-filosófica de que la máquina no plantea una amenaza para el carácter único del hombre, puedo aceptar tranquilamente la existencia de la máquina y jugar con ella…* ¿No es esta actitud escindida, en la que «el repudio y la apropiación están entretejidos»[13], una nueva variante del viejo juego filosófico de la «ilusión trascendental» practicado ya por Kant a propósito del concepto de teleología: como sé que la máquina no piensa, actúo en la vida cotidiana *como si lo hiciera*?

Las identificaciones, lo imaginario y lo simbólico

La misma ambigüedad determina el modo en que nos relacionamos con nuestro personaje en la pantalla:

- Por una parte, mantenemos una actitud distante, como si jugáramos con apariencias falsas: «Sé que no soy así (valiente, seductor…), pero, de vez en cuando, está bien olvidarse de quién es realmente uno y ponerse una máscara más favorecedora: así uno se relaja, se libra de la carga de ser quien es, de vivir con uno mismo y ser absolutamente responsable de ello…»[14].
- Por otra, el personaje en pantalla que creo para mí puede ser «más yo mismo» que mi personaje «en la vida real» (mi autoimagen «oficial»), en la medida en que revela aspectos de mí que nunca admitiría en la VR. Por ejemplo, cuando juego anónimamente en el MUD, puede hacer como si fuera una mujer promiscua y dedicarme a actividades que, en la VR, entrañarían la desintegración de mi sentido de identidad personal…

Desde luego, ambos aspectos están inextricablemente ligados: que perciba mi autoimagen virtual como un mero juego me permite apartar a un lado los obstáculos habituales que me impiden realizar mi «lado oscuro» en la VR y exteriorizar libremente todo mi potencial libidinal. Cuando un hombre que, en sus contactos sociales de la VR, es callado y tímido, crea un personaje desagradable y agresivo en la RV,

---

[13] S. Turkle, *op. cit.,* p. 126.

[14] Hace años, en una entrevista televisiva, una de los participantes en un concurso cuyo objetivo era elegir a «la mejor doble de Madonna» dio una respuesta muy oportuna al periodista que, en tono condescendiente, le preguntó cómo era estar privada de su auténtica personalidad al imitar a otra persona: «Durante 364 días al año tengo que vivir con mi auténtico Yo. ¡Es muy liberador deshacerse de él, aunque sea un solo día!»

cabe decir que con él expresa su lado reprimido, un aspecto de su «auténtica personalidad» que no reconoce públicamente, y que su «identidad electrónica alza el vuelo»[15]; sin embargo, también cabe afirmar que se trata de un sujeto débil que fantasea con una conducta más agresiva para no tener que enfrentarse con su debilidad y cobardía en la VR. Dar libre curso a una fantasía en la RV nos permite eludir el atolladero de la dialéctica del deseo y su inherente rechazo: cuando un hombre bombardea a una mujer con promesas seductoras sobre los servicios sexuales que le gustaría prestarle, lo mejor que ella puede decirle es «¡Cállate o tendrás que hacerlo!». En la RV, puedo hacerlo, puedo dar libre curso a eso, sin hacerlo realmente, y, por tanto, evitar la angustia intrínseca a la actividad en la VR: lo hago, pero, como sé que en realidad no lo hago, la inhibición o la vergüenza quedan en suspenso.

Esa es una forma de leer el apotegma de Lacan «La verdad tiene la estructura de una ficción»: puedo expresar la verdad oculta de mis pulsiones precisamente en la medida en que soy consciente de que solo estoy jugando a un juego en la pantalla. En las relaciones sexuales que se mantienen en el ciberespacio, no hay un «cara a cara», sino solo el espacio impersonal *externo* en el que todo, incluidas mis fantasías *interiores* más íntimas, se puede expresar sin inhibiciones… Desde luego, aquí, en este puro «flujo del deseo», nos encontramos con la desagradable sorpresa de lo que la Escuela de Fráncfort llamó «desublimación represiva»: el universo, liberado de las inhibiciones cotidianas, rebosa violencia sadomasoquista desatada y voluntad de dominio…[16] La queja habitual contra el cibersexo es la de que, en lugar del encuentro verdaderamente excitante e intenso con otro cuerpo, nos ofrece una experiencia tecnológicamente mediada y distante. Ahora bien, ¿no es precisamente esa disparidad, esa distancia frente a la *Erlebnis* inmediata, la que puede *añadir* excitación sexual a un encuentro sexual? Le gente echa mano de la pornografía (o de otros recursos técnicos de índole erótica) no solo a falta de amantes «de carne y hueso», sino también para «añadir un poco de salsa» a su vida sexual «real». Así pues, el

[15] S. Turkle, *op. cit.,* p. 205.

[16] Dicho de otro modo, *la informatización socava la performatividad.* Con esta afirmación no pretendo resucitar el mito de que los tiempos preinformáticos eran mejores porque entonces las palabras contaban de verdad. Como Derrida –pero también Lacan– dijo una y otra vez, lo performativo siempre puede ir mal, por motivos estructurales; solo puede surgir sobre el trasfondo de la indecidibilidad radical; el propio hecho de tener que fiarme de la palabra del otro lo convierte en un enigma para mí. Lo que suele perderse en las comunidades virtuales es el propio abismo del otro, el propio trasfondo de la indecidibilidad: en el «universo informatizado», la propia opacidad del otro suele evaporarse. En este sentido, la suspensión de la performatividad en las comunidades virtuales es el exacto opuesto de la suspensión de la performatividad en la cura psicoanalítica, en la que a mi analista puedo contárselo todo, hasta mis fantasías más obscenas sobre él, pues sé que él no se sentirá ofendido, que no «se lo tomará como algo personal».

carácter del complemento sexual vuelve a ser radicalmente ambiguo e «indecidible»: puede arruinar el juego, pero también hacer que el goce sea más intenso.

Para conceptualizar los dos polos de esta indecidibilidad, Turkle recurre a la oposición entre «dar salida» y «elaborar» las dificultades de la VR[17]: puedo seguir la lógica escapista y limitarme a dar salida a las dificultades de la VR en la RV o puedo usar la RV para cobrar conciencia de la inconsistencia y multiplicidad de los componentes de mis identificaciones subjetivas y elaborarlas. En el segundo caso, la pantalla de la interfaz funciona como un psicoanalista: la suspensión de las reglas simbólicas que regulan mi actividad en la VR me permite representar-exteriorizar el contenido reprimido con el que soy incapaz de enfrentarme de otro modo. (¿No volvemos a encontrar aquí la lógica de la *aceptación por medio del repudio:* «Acepto mis fantasías en la medida en que "Sé que solo es un juego de RV"»?) Los efectos del ciberespacio en la vida social presentan la misma ambigüedad. Por un lado está el sueño de un nuevo populismo, en el que redes descentralizadas permitirán que los individuos se unan y creen un sistema político en el que participen las bases, un mundo transparente donde el misterio de la impenetrable burocracia de las agencias estatales quedará desvanecido. Por otro, el uso de ordenadores y de la RV como un dispositivo para volver a construir la sociedad da como resultado la creación de una sociedad *dentro* de la máquina y reduce a los individuos a no ser sino mónadas aisladas, solitarias, frente a una pantalla, a la postre inseguras de si la persona con quien se comunican en la pantalla es una persona «real», un personaje falso, un agente formado por cierto número de personas «reales» o a un programa informático… Una vez más, la ambigüedad es irreductible.

Sin embargo, aunque sea irreductible, dicha ambigüedad no es simétrica. Llegados a este punto, cabe recurrir a una distinción muy importante de Lacan, la que establece entre identificación–proyección imaginaria e identificación simbólica. La definición más concisa de la identificación simbólica es decir que consiste en adoptar una máscara más real y vinculante que el verdadero rostro oculto tras ella (de acuerdo con el concepto lacaniano de que el fingimiento humano es el fingimiento del propio fingimiento: en el engaño imaginario me limito a presentar una imagen falsa de mí, mientras que en el engaño simbólico presento una imagen verdadera y cuento con que se la tome por una mentira…[18]). Un marido, por ejemplo, puede seguir casado porque el matrimonio le permite representar un simple papel social y cometer adulterio como si

[17] S. Turkle, *op. cit.,* p. 200.

[18] O –por poner un vulgar ejemplo de la vida cotidiana–, si estoy un poco grueso, tengo dos formas de ocultarlo: me puedo poner una camisa con rayas verticales, que me haga parecer más esbelto, o, al contrario, ponerme una con rayas horizontales y contar con que la gente (mal)interpretará mi sobrepeso como una falsa impresión creada por lo inapropiado de mi atuendo: «Mira, esa estúpida camisa le hace parecer más gordo de lo que está».

tal cosa fuera «lo verdaderamente apasionante»; sin embargo, en el momento en que se enfrenta a la elección de abandonar a su esposa, descubre de pronto que la máscara social del matrimonio significa para él más que la intensa pasión vivida en la intimidad… Así, el personaje de la RV constituye un caso de engaño imaginario, en la medida en que exterioriza-exhibe una imagen falsa de mí (un hombre tímido que interpreta a un tipo atrevido en el MUD…), y un engaño simbólico, en la medida en que expresa la verdad sobre mí so capa de jugar a un juego (cuando adopto juguetonamente el papel de alguien agresivo, revelo mi auténtica agresividad).

Dicho de otro modo, la RV nos enfrenta, del modo más radical imaginable, con el viejo enigma de las emociones traspuestas/desplazadas[19]. En un plano un poco diferente, encontramos la misma paradoja a propósito de *TinySex:* lo que este nos obliga a aceptar es que la línea de separación entre «las cosas» y «las meras palabras» resulta difusa. No solo es que su separación quede en suspenso: sigue aquí, pero desplazada. Surge así un tercer ámbito, que no es ni el de «las cosas reales» ni en el de «las meras palabras», sino que impone sus propias reglas (éticas) de conducta. Consideremos las relaciones sexuales virtuales: cuando practico juegos sexuales con alguien en pantalla, intercambiando «meros» mensajes escritos, no solo ocurre que pueden excitarnos de verdad a mí o a la otra persona y proporcionarnos una experiencia orgásmica «real» (con la ulterior paradoja de que, cuando acudo a la cita con esa persona –si es que llego a hacerlo–, puedo quedar tremendamente decepcionado, como si me hubieran echado un jarro de agua fría: en cierto sentido, mi experiencia en pantalla puede ser «más real» que el encuentro en la realidad); no solo ocurre que, aparte de la mera excitación sexual, esa persona y yo podemos enamorarnos «de verdad» sin encontrarnos en la VR. ¿Qué pasa si la violo en la red? Por un lado, hay una diferencia entre esa violación de la VR: lo que hice se parece mucho, en cierto sentido, a una falta de educación, a haberle hablado de manera desagradable e hiriente. Por otro, puede ofenderla profundamente, provocar incluso una catástrofe emocional que no resulta reducible a «las meras palabras». Pero –volviendo a Lacan– ¿qué es este plano intermedio, este tercer ámbito interpuesto entre la «vida real» y la «mera imaginación» en el que ni nos enfrentamos directamente con la realidad ni nos limitamos a intercambiar «meras palabras» (pues producen efectos reales), sino *el propio orden simbólico*?

¿Dónde está el «sujeto descentrado»?

Cuando los ideólogos deconstructivos del ciberespacio (opuestos a los ideólogos del ciberespacio de la Nueva Era, que cuentan con más miembros entre sus filas) tra-

[19] Véase el capítulo 3, *supra.*

tan de presentar el ciberespacio como si proporcionara una confirmación o cumplimiento «empírico» y «real» de las teorías deconstructivas, suelen centrarse en la forma en que el ciberespacio «descentra» al sujeto. Tanto Stone como Turkle abordan la cuestión por medio de la relación entre el MUD y el Trastorno de Personalidad Múltiple (TPM) postraumático. Hay cuatro variantes de la relación entre el Yo y «su» cuerpo que transgreden la norma legal-moral habitual de «una persona, un cuerpo»:

- *Muchas personas en un solo cuerpo* (la «patología» del TPM): esta modalidad es «patológica» en la medida en que no existe una jerarquía clara entre la pluralidad de las personas (no hay Una Persona que garantice la unidad del sujeto).
- *Muchas personas fuera de un solo cuerpo* (el MUD en el ciberespacio): estas personas se refieren al cuerpo que existe fuera del ciberespacio, en la «realidad», a partir del presupuesto (ideológico) de que este cuerpo aloja a una «verdadera persona» detrás de múltiples máscaras (personajes en pantalla) en la RV.
- *Muchos cuerpos en una sola persona:* esta modalidad es, de nuevo, «patológica» en la medida en que muchos cuerpos se unen inmediatamente en una sola persona colectiva, y, con ello, transgreden el axioma de «un cuerpo, una persona». Pensemos en la fantasía de los extraterrestres, «múltiples cuerpos, una mente colectiva», o en el caso de la hipnosis, en la que la persona que habita en un cuerpo se apodera de otro cuerpo; por no mencionar la popular imagen de las comunidades «totalitarias» que funcionan como una colonia de hormigas y en las que el centro (el partido) controla completamente sus vidas individuales…
- *Muchos cuerpos fuera de una sola persona* (institución, persona «legal» –o, como dicen en Francia, «moral»–). Así es como nos relacionamos «normalmente» con una institución: decimos «el Estado, la nación, la compañía, la escuela… quiere esto», aunque «sabemos muy bien» que la institución no es una entidad viva y real, dotada de voluntad propia, sino una ficción simbólica.

Llegados a este punto, hay que evitar la tentación de «deconstruir» apresuradamente el límite que, en ambos casos, separa lo «normal» de lo «patológico». La diferencia entre el sujeto que sufre de TPM y el sujeto que juega en el MUD *no* consiste en que, en el segundo caso, aún persista un núcleo del Yo anclado firmemente en la «verdadera realidad» del juego virtual. El sujeto que sufre de TPM está más bien demasiado firmemente anclado en la «verdadera realidad»: lo que le falta es, en cierto sentido, la propia falta, el vacío que explica la dimensión constitutiva de la subjetividad. Es decir, los «múltiples yoes» exteriorizados en la pantalla son «lo que yo quiero que sean», el modo en el que me gustaría verme, las representaciones de mi Yo ideal; por tanto, son como las capas de una cebolla: no hay nada en el medio y el sujeto es esa «nada». En consecuencia, es de la máxima importancia introducir

aquí la distinción entre «Yo» («persona») y sujeto: el «sujeto descentrado» de Lacan *no* es únicamente una multiplicidad de «yoes» pasados, de centros parciales; que el sujeto esté «dividido» *no* entraña que haya simplemente más yoes en el mismo individuo, como en el MUD. El «descentramiento» es el descentramiento del $ (el vacío del sujeto) respecto de su contenido (el «Yo», el haz de identificaciones imaginarias y/o simbólicas); la «escisión» es la escisión entre $ y el «personaje» fantasmático que es la «materia del Yo». *El sujeto está escindido aun cuando posea un solo Yo «unificado»,* ya que la escisión es la propia escisión entre $ y Yo… Por recurrir a un lenguaje topológico, la división del sujeto no es la división entre un yo y otro, entre dos contenidos, sino *la división entre algo y nada,* entre el rasgo identificativo y el vacío.

Por tanto, el «descentramiento» designa en primer lugar la ambigüedad, la oscilación entre identificación simbólica e identificación imaginaria, la indecidibilidad sobre el lugar donde radica mi auténtico sentido, si en mi Yo «real» o en mi máscara exterior, con la posible consecuencia de que mi máscara simbólica pueda ser «más verdadera» que aquello que oculta, la «verdadera cara» que hay tras ella. En un sentido más radical, señala que el propio deslizamiento de una identificación a otra o entre «múltiples yoes» presupone la distancia entre la identificación en cuanto tal y el vacío del $ (el «sujeto barrado») que *hace de identificador,* es decir, que sirve como medio vacío para la identificación. Dicho de otro modo, el propio proceso de cambiar entre múltiples identificaciones presupone algo así como una banda vacía que permite pasar de una identidad vacía a otra. Esa banda vacía es el propio sujeto.

Para apreciar mejor el «descentramiento» del sujeto, debemos hablar del «agente» en el ciberspacio: un programa que actúa como mi sustituto y cumple varias funciones específicas. Un «agente» actúa en ambas direcciones: por una parte puede servir como una extensión mía y actuar *por* mí, explorando el inmenso conglomerado de información existente y seleccionando aquello que me interesa, realizando tareas simples (o no tan simples) por mí (mandar mensajes, etc.); por otra, puede actuar *sobre* mí y controlarme (por ejemplo, puede comprobar automáticamente mi presión sanguínea y avisarme si es demasiado alta). El programa que actúa como mi representante en el ciberespacio proporciona una ilustración casi perfecta del concepto lacaniano del Yo como lo opuesto al sujeto: un agente ciberespacial no es «otro sujeto», sino solo el Yo del sujeto, el Yo como complemento del sujeto. Desde luego, es algo así como un *alter ego,* pero lo que Lacan quiere destacar es que el propio Yo es ya siempre «otro» en relación con el sujeto cuyo Yo es. Por eso el sujeto mantiene con él una relación de aceptación-por-medio-del-repudio como la descrita por Turkle: «uno sabe muy bien que es simplemente un programa, no una persona real»; pero, por esa misma razón (v. g., porque uno sabe que «es solo un juego»), se puede uno permitir tratarlo como un compañero al que cuidar… Llegados a este punto, volvemos a encontrarnos con la radical ambigüedad de los com-

plementos del ciberespacio: pueden mejorar nuestras vidas, librándonos de cargas innecesarias, pero, a cambio, tenemos que pagar el precio de nuestra radical «descentramiento»; los agentes, por tanto, también nos «mediatizan». Como mi agente ciberespacial es un programa externo que actúa en mi nombre, decide qué información veré y leeré, etc., es fácil imaginar la posibilidad paranoica de que *otro* programa informático controle y dirija a mi agente sin que yo lo sepa. De ocurrir eso, yo estaría, por así decirlo, dominado desde dentro; mi propio Yo dejaría de ser mío.

Según uno de los lugares comunes que circulan sobre el romanticismo, la locura es el fundamento positivo de la «normalidad». La locura no es una distorsión secundaria y accidental de la normalidad; al contrario, la normalidad es simplemente una locura regulada/«gentrificada» (por citar a Schelling). En este sentido, el romanticismo anuncia claramente la tesis freudiana de que en lo «patológico» está la clave de lo «normal». Sin embargo, mucho antes del romanticismo, Malebranche abrazó la misma idea. En el pensamiento ilustrado del siglo XVIII, el ciego era el modelo que nos permitía entender la lógica de la visión: podemos afirmar que comprendemos en qué consiste la visión solo cuando podemos transponer el acto de ver a un procedimiento que también resulte accesible a una persona que, precisamente, *no* puede ver[20].

En el mismo sentido, Malebranche afirma que la clave para explicar la forma en que una persona «normal» siente su mano está en el caso patológico de una persona que ha perdido una mano, pero cree sentirla; como en el psicoanálisis, lo «patológico» proporciona la clave de lo «normal». No es de extrañar, entonces, que Malebranche, en efecto, se adelantara a la famosa ocurrencia de Lacan sobre la locura («Un loco no es solo un mendigo que se cree un rey, sino también un rey que se cree un rey» –es decir, que cimenta directamente su mandato simbólico en sus propiedades naturales inmediatas–): de forma estrictamente análoga, Malebranche afirmar que un loco no es solo aquel que siente su mano derecha aunque en realidad carezca de ella –es decir, una persona que puede sentir dolor en los miembros que ha perdido–, sino también quien siente una mano que *en realidad* tiene, pues cuando digo que siento directamente mi mano, estoy confundiendo dos manos ontológicamente diferentes: la mano corporal, material, y la representación de una mano en mi cabeza, que es de lo único de lo que soy consciente. Loco no es solo quien se cree un gallo, sino también quien cree ser directamente un hombre –es decir, este cuerpo material que siente directamente como suyo–. Malebranche saca a relucir el problema de los dos cuerpos, el material y el sublime: que yo pueda sentir el miembro que no tengo demuestra que la mano que siento no es la corpórea, sino la idea de esa mano que Dios ha colocado en mi mente. (En sus obras para piano, Robert Schu-

[20] Véase A. Zupančič, «Philosophers' Blind Man's Buff», en *Voice and Gaze as Love Object,* SIC Series, vol. 1, Durham, NC, Duke University Press, 1996.

mann explota la misma disparidad mediante la creación de una melodía que el oyente espera oír –es decir, cuyo lugar estructural ha sido dispuesto por el músico–, pero que en realidad no suena: por eso su presencia resulta mucho más intensa; véase el Apéndice II, *infra*). ¿Y no es el falo ese extraño órgano corporal en el que la causalidad corporal y la causalidad mental se separan y, al mismo tiempo, se entremezclan de forma misteriosa (su erección no obedece a mi voluntad consciente, pero puede producirse de forma involuntaria, movida por mis pensamientos)? Tal vez esta separación/superposición simultánea defina la «castración simbólica». Por consiguiente, cabe decir que el falo es el objeto ocasionalista por antonomasia: el punto en que la propia disparidad que separa la sucesión de causas mentales de la sucesión de causas corporales se inscribe en nuestro cuerpo…

El hipertexto fantasmático

Nuestro primer resultado es que el ciberespacio se limita a radicalizar la disparidad constitutiva del orden simbólico: la realidad (simbólica) era ya desde siempre «virtual», es decir, *el acceso a la realidad (social) tiene como sostén necesario un hipertexto fantasmático implícito.* ¿Cómo funciona ese hipertexto?

Se suele considerar que *Enamorarse,* de Ulu Grosbard, es solo una versión fallida de *Breve encuentro,* de David Lean; sin embargo, lo que quizá salve a la película sea su actitud manifiestamente autorreflexiva: antes de llegar al final feliz (la pareja acaba reunida para siempre), se plantean todos los finales posibles. Durante un breve instante, parece que la desesperada heroína vaya a suicidarse; más adelante, parece que, al año de la ruptura, los dos amantes se encuentran por casualidad, se saludan cabizbajos y luego cada uno sigue su camino; etc. Eso hace que el espectador tenga la certeza, al menos por dos veces, de que lo que ve es la escena final de la película; sin embargo, inesperadamente, el filme no acaba… La referencia implícita a (por lo menos) dos finales posibles no es un mero juego intertextual, sino que obedece a una necesidad libidinal más profunda: solo sobre el trasfondo de las dos tramas fantasmáticas (el suicidio, el melancólico encuentro tras la ruptura) puede al final reunirse la pareja en la «vida real». Hay que desarrollar esos dos guiones en el plano de la fantasía para que la reunión final de la pareja en la «vida real» resulte aceptable. Para expresarlo de una forma un poco melodramática, la pareja se puede reunir en la «vida real» solo si, en el plano fantasmático, ha «atravesado» ese doble gesto suicida y ha aceptado la pérdida. Esto nos permite completar la idea comúnmente aceptada de que no hay realidad carente de soporte fantasmático: la realidad social (en este caso, la realidad de la reunión de la pareja) solo puede existir si cuenta con el soporte de (al menos) *dos* fantasías, de dos tramas fantasmáticas.

Pongamos esta hipótesis a prueba con otros ejemplos. *El padre humillado,* la última parte de la trilogía sobre Coufontaine escrita por Paul Claudel, que Lacan analizó como el ejemplo paradigmático de la tragedia moderna[21], se centra en la relación entre la bella ciega Pensée y los dos hermanos enamorados de ella, Orion y Ordo. El amor que Orion siente por Pensée es el de una pasión auténtica y absoluta, pero, por eso mismo, la abandona tras una noche de amor y parte al campo de batalla, donde sufre una muerte violenta (desde luego, aquí tenemos el motivo habitual de «Solo-Puedo-Amarte-Si-Te-Abandono»). Por otra parte, el amor de Orson por Pensée es un afecto mucho más convencional y carece de esa dimensión incondicional: lo que a él más le gustaría sería vivir a su lado, es decir, la prefiere a cualquier otra persona o cosa y por eso la acoge (se casa con Pensée y adopta al hijo de Orion), pero debe renunciar a mantener relaciones sexuales con ella… Bonita versión del «no existe relación sexual»: o un *mariage blanc* duradero, o la pasión consumada que acaba en tragedia. Resulta tentador afirmar que Orion y Orso son dos aspectos de una sola persona, como la amante del maduro caballero de *Ese oscuro objeto del deseo,* interpretada por dos actrices diferentes. Dicho de otro modo, ¿no encarnan esas dos versiones las dos tramas que, en el plano fantasmático, *han de plantearse para que se produzca el matrimonio «normal», que aparentemente une ambo aspectos* (vivo con una mujer a la que amo y tengo un hijo suyo)? ¿No es esa doble renuncia la condición de lo que llamamos «felicidad»?

En un plano distinto, el de la política, la misma lógica del doble trasfondo fantasmático resulta discernible en *Juan Nadie,* la película más importante de Frank Capra y la que imprimió un giro a su carrera, al marcar el paso del populismo social de *El secreto de vivir* y *Caballero sin espada* a la actitud cristiana de *Qué bello es vivir. Juan Nadie* cuenta la historia de un desempleado (Gary Cooper) al que pagan para interpretar a un personaje creado por una manipuladora reportera (Barbara Stanwyck), con vistas a despertar la compasión del público; el chanchullo está orquestado por Norton, propietario del periódico y gran magnate, para promover sus objetivos dictatoriales y protofascistas. El primer rasgo siniestro de la película es que presenta a la masa no como una comunidad idealizada de personas corrientes y compasivas, sino como una turba inestable y capichosa, que oscila entre los extremos de la solidariad sentimental y la violencia (con anterioridad a Freud, Spinoza ya había sido formulado esta concepción de la masa). El segundo es que el filme no presenta al personaje de Gary Cooper como un hombre primordialmente bueno e inocente, envuelto en un conflicto violento por oscuras fuerzas manipuladoras o por el propio destino (como en *El secreto de vivir* y *Caballero sin espada*), sino como un fracasado

[21] Véase J. Lacan, *Le Séminaire, livre VIII: Le transfert,* París, Editions du Seuil, 1991 [ed. cast.: *El seminario, libro VIII,* trad. de E. Berenguer, Buenos Aires, Paidós, 2002].

oportunista, que al principio se presta a participar en el chanchullo y solo va redimiéndose poco a poco, al tomarse en serio la causa que personifica, de modo que al final está dispuesto a sacrificarse para probar la firmeza de su compromiso. El motivo del suicidio aparece con mayor frecuencia en Capra de lo que puede parecer a primera vista (resulta también crucial en *Qué bello es vivir*), pero solo en *Juan Nadie* desempeña el papel vital de ser el único medio que le queda al personaje para demostrar que su causa no es un engaño.

Este atolladero queda de manifiesto en el carácter obviamente fallido del final de la película (en los finales fallidos suele revelarse la incoherencia del proyecto ideológico de las obras: *Così fan tutte* es una obra central en el proyecto operístico de Mozart precisamente porque su final es fallido). El final de la película se decidió tras un largo periodo de dudas en el que se plantearon diversos finales; en el final pseudocristológico definitivo queda patente el carácter ideológico del gesto con el que se sale del atolladero de los otros finales barajados.

En la primera versión, la película acababa con la escena de la convención, en la que Juan Nadie se empeña en denunciar el chanchullo, y con la victoria de Norton sobre Juan Nadie: cuando este trata de explicar a la multitud lo que ha pasado, se corta la electricidad y su voz deja de escucharse… En la segunda versión, la verdaderamente cristológica, Juan Nadie cumple su promesa y se suicida: salta desde el rascacielos, bajo la mirada de Norton entre otros; el Coronel, amigo de Juan, sostiene el cadáver entre sus brazos. (Elocuentemente, esta *pietà* invierte la que vemos en la versión final, en la que el propio Nadie sostiene el cadáver de Anna entre sus brazos.) En la tercera, Norton se derrumba y jura que publicará en sus periódicos la verdadera historia de Juan Nadie…[22] Por ello, hay que interpretar la versión definitiva –cuando Juan pretende suicidarse, la masa de sus admiradores le disuade de hacerlo y prometen formar un nuevo movimiento Juan Nadie, auténtico y desligado de las manipulaciones de Norton– como la salida del atolladero cuya existencia queda de relieve en las versiones previamente barajadas.

A su manera, todos los finales resultan insatisfactorios: los dos primeros (la derrota de la causa de Juan Nadie; la muerte de Nadie) son demasiado lúgubres; el tercero es ridículo: que Norton acabe por volverse bueno es una simpleza. Las primeras dos versiones son las únicas coherentes, en la medida en que resuelven la tensión entre la autenticidad de la causa de Juan Nadie y la falsedad de su historia (su carácter de personaje ficticio) de las dos únicas formas posibles: o Nadie sobrevive, pero la causa queda perdida y desacreditada, o la causa queda a salvo, pero Nadie ha de pagar por ella con la vida. Ambas soluciones, sin embargo, eran inacep-

[22] Véase J. McBride, *Frank Capra. The Catastrophe of Success,* Nueva York, Simon & Schuster, 1992.

tables en el marco ideológico de Hollywood. Capra lo quería todo (Nadie sobrevive y la causa queda a salvo), de modo que el problema consistía en salvar a Nadie sin que su voto de suicidarse pareciera un brindis al sol. La solución pasaba por que el pueblo llano –los miembros de su movimiento– fuera el único capaz, efectivamente, de convencerle para que no se suicidara.

Así pues, hay que interpretar el final definitivo sobre el trasfondo de los otros barajados, como en *Encadenados,* de Hitchock, película que, tal vez, debe parte de su poderoso efecto a que su desenlace se recorta sobre el trasfondo de, al menos, otros dos posibles, que resuenan en él como si fueran historias paralelas[23]. A saber: en el primer borrador del guión, Alicia acaba logrando la redención, pero pierde a Devlin, que resulta asesinado cuando trata de rescatarla de los nazis. En la última escena, de vuelta en los EEUU, va a ver a los padres de Devlin y les muestra una mención de honor del Presidente en la que este elogia tanto a Anna como a Devlin por sus heroicidades. En un borrador posterior, se añadió la escena cumbre de la fiesta y se suponía que la película había de concluir con ella: Devlin distrae a los nazis el tiempo suficiente para que Alicia escape, pero al final lo atrapan y lo matan mientras Alicia espera fuera. Con ello se pretendía resolver la tensión entre Devlin, incapaz de admitir ante Alicia su amor por ella, y Alicia, incapaz de considerarse digna de ser amada: Devlin admite su amor por ella sin palabras, muriendo para salvarla. En la escena final, Alicia vuelve a estar en Miami con su grupo de amigos borrachines: aunque está más «encadenada» que nunca, en su corazón guarda el recuerdo de un hombre que la amó y murió por ella, y –como escribió Hitchcock en un informe enviado a Selznick– «para ella eso es como si se hubiera casado y tuviera una vida feliz».

En la segunda versión, el final es el opuesto: ahora sabemos que Sebastian y su madre están envenenando poco a poco a Alicia. Devlin se enfrenta con los nazis y huye con Alicia, pero esta muere. En el epílogo, Devlin se sienta solo en un café de Río en el que solía encontrarse con Alicia y oye de pasada una conversación en la que se habla de la muerte de la disipada y traidora esposa de Sebastian. Sin embargo, la carta que tiene en las manos es una mención de honor del Presidente Truman en la que se elogia la valentía de Alicia. Devlin se guarda la carta en el bolsillo y se acaba su copa… En una versión posterior (la peor, probablemente), ideada ni más ni menos que por Clifford Odets, Alicia y Devlin escapan de la casa de Sebastian junto con este y su madre, que apunta a los dos amantes con la pistola; sin embargo, la madre se enfurece y dispara a su hijo, y, en el accidente que sufren a continuación, muere ella misma y todo acaba bien… Vino por último la versión que conocemos,

---

23 Véase el fascinante informe publicado en T. Schatz, *The Genous System,* Nueva York, Hold & Co., 1996, pp. 393-403.

cuyo final da a entender que Devlin y Alicia se han casado. Pero Hitchcock prefirió acabar con una nota más trágica, en la que Sebastian, que amaba a Alicia de verdad, se entrega a la cólera mortal de los nazis. (Ya en el triángulo de miradas de la famosa escena de la fiesta, la mirada de Sebastian es la del observador impotente.)

Lo importante es que, para comprender adecuadamente la historia explícita, debemos interpretarla de un modo leviestraussiano, sobre el trasfondo de otras dos historias y en contraste con ellas. Es decir, existe un santo y seña hitchcockiano; tras la idea comúnmente aceptada que se tiene de Hitchcock –el mago del espectáculo, el maestro del suspense– hay otro Hitchcock que, de manera insólita, se dedica a la crítica de la ideología. El espectador que no está habituado a reconocer ese santo y seña no advertirá el modo en que la película *recoge* esos otros dos finales (la muerte de Alicia y la de Devlin), como si fueran un trasfondo fantasmático de la acción que vemos en pantalla: si han de ser pareja, tanto Devlin como Alicia *tienen que «morir simbólicamente»* para que el final feliz surja como combinación de los dos finales desgraciados. Por ello, esas dos variantes fantasmáticas sostienen el desenlace que vemos en pantalla.

Hacia el final de la película, Alicia sufre una «muerte simbólica» en el largo y doloroso envenenamiento que está a punto de matarla. (La «muerte simbólica» de Devlin tiene una forma diferente, la de reconocer sin reservas su amor por Alicia, acto que entraña una radical reelaboración de su identidad subjetiva: tras hacerlo, ya no es «el mismo». Por expresarlo de modo un poco melodramático, cuando reconoce su amor por ella, su viejo Yo muere.) Solo con este breve descripción tendría que quedar de manifiesto el profundo carácter crítico-ideológico del santo y seña de Hitchcock: revela toda la problemática del sexismo, de qué manera la identidad masculina resulta amenazada por una feminidad segura de sí misma y también el precio traumático que ha de pagar una mujer para convertirse en una «esposa normal» (el calvario del envenenamiento de Alicia –como el peligro de muerte que corre Melanie hacia el final de *Los pájaros*– demuestra que solo una mujer sometida e inmovilizada, privada de autonomía de acción, puede establecer un vínculo matrimonial con el protagonista)[24].

Volvamos a *Juan Nadie:* ¿cómo entender entonces el desenlace de la película? Mucho se ha escrito sobre las referencias cristológicas del largometraje (el *Via Crucis* del protagonista al final, la referencia obvia a la *pietà* cuando sostiene a su amada

---

[24] Entre las películas de Hitchcock, de *Topaz* se rodaron también otros dos finales que luego se desecharon: (1) Granville, desenmascarado como el espía ruso, decide partir a Rusia y, en el aeropuerto, se encuentra con el protagonista, que se dispone a partir a los Estados Unidos; (2) Granville y el protagonista se encuentran en un estadio vacío para enfrentarse en un duelo, pero, antes de que este dé comienzo, lo asesina un francotirador de la KGB…

Anna –la María Magdalena del filme–). Sin embargo, el final *no* representa el gesto cristológico de la redención de lo colectivo por el sacrificio del líder: la solución que la película propone no es una huida religiosa. Lo que encontramos al final es un sacrificio de otro tipo, propio de las óperas, sobre todo de las mozartianas. El protagonista, enfrentado al más grave dilema, demuestra heroicamente que está dispuesto a morir, a jugárselo todo y a perderlo. En el momento de esa entrega suicida y heroica, el poder supremo (el rey, la divinidad) interviene y salva su vida. (En el *Orfeo* de Gluck, la divinidad interviene y devuelve a Orfeo a su Eurídice en el preciso instante en que él alza el cuchillo para quitarse la vida; en *La flauta mágica* de Mozart los Tres Muchachos intervienen en el preciso instante en que Pamina se dispone a suicidarse con un puñal y, después, cuando el desesperado Papageno está a punto de ahorcarse; en *Idomeneo,* Neptuno interviene en el preciso momento en que el rey Idomeneo alza su espada para cumplir el penoso deber de sacrificar a su amado hijo; por último, en el *Parsifal* de Wagner el propio Parsifal interviene justo cuando el rey Amfortas pide a sus caballeros que acaben con su vida y pongan así fin su tormento[25].

Por tanto, la solución de Capra –salvar al protagonista en el preciso instante en que da prueba irrefutable de su determinación a quitarse la vida (solo se puede tener todo si uno «atraviesa» el «grado cero» y accede a perderlo todo)– se inserta en una tradición con solera. El gesto como tal no es necesariamente mistificador, de modo que el problema que plantea la película no es que opte por esta solución. Es decir, el gesto encaja perfectamente con la circunstancia de que, a diferencia de lo que sucede en las populistas *El secreto de vivir* y *Caballero sin espada,* el protagonista de *Juan Nadie* no es, desde el principio, una buena persona llena de inocencia, sino un oportunista desconcertado, una víctima que solo gradualmente, por medio de un doloroso proceso de aprendizaje, se convierte en Nadie: de modo que, en este sentido, ha de haber un gesto suicida con el que el protagonista renuncie a la farsa y abrace la autenticidad. Por tanto, la posición de Gary Cooper en *Juan Nadie* es, en cierto sentido, análoga a la de Cary Grant en *Con la muerte en los talones,* de Hitchcock. En ambas películas, el sujeto ocupa, llena el hueco, que hay en una red simbólica preexistente: primero está el significante «George Kaplan» o «Juan Nadie»; luego, una persona (Roger O. Thornhill, el anónimo desempleado) descubre que ocupa ese lugar. La diferencia entre ambos casos es que Gary Cooper (como De Sica en *El general della Rovere,* de Rossellini) se va identificando gradualmente con ese lugar simbólico y lo acepta plenamente, hasta estar dispuesto a jugarse la vida por él.

---

[25] Véase el capítulo 5 de S. Žižek, *Tarrying With the Negative,* Durham, Duke University Press, 1993.

Esta línea de evolución es propiamente *materialista:* explica el proceso por el que lo que empezó siendo un movimiento manipulado y encabezado por un falso líder supera sus condiciones iniciales y llega a convertirse en un movimiento genuino. Es decir, mucho más interesante que el relato idealista sobre la gradual corrupción de la inocencia es el relato opuesto: dado que todos vivimos inmersos en la ideología, el verdadero enigma es el de cómo superar nuestra condición corrupta «inicial» –de qué manera lo que se planeó como una manipulación ideológica puede cobrar vida propia y auténtica súbitamente y de milagro–. (En el caso de la religión, por ejemplo, los casos más interesantes son aquellos —como el de la Virgen de Guadalupe de México– en los que el andamiaje ideológico impuesto inicialmente por los colonizadores pasó a manos de los oprimidos como medio de expresar sus quejas y acabó volviéndose contra los propios opresores.)

De modo que no hay nada intrínsecamente falso en la idea de que el protagonista, mediante ese gesto suicida, ya no es una marioneta en manos del protofascista Norton, es decir, en la idea de que se redime y es libre para dar nueva vida al movimiento. El problema radica en otra parte. La película concluye con la promesa de que ahora, tras la redención de Juan Nadie, sería posible volver a constituir el movimiento liderado por Nadie, pero, esta vez, de una manera pura, libre de las manipulaciones de Norton (v. g., del protofascismo), como un auténtico movimiento popular; sin embargo, el único contenido de ese movimiento es una solidaridad y un amor al prójimo que resultan vacuos, populistas, sentimentales; lo que al final tenemos, en suma, es exactamente la misma ideología que había promovido Norton. Parafraseando la conocida acusación que Marx formula contra Proudhon en *La miseria de la filosofía,* en lugar de la descripción de personas reales atrapadas y manipuladas por una ilusión ideológica, lo que se nos presenta es la propia ilusión despojada de las personas y condiciones reales en las que prospera…

No se puede pasar por alto la naturaleza puramente *formal* de ese «contacto auténtico»: es perfectamente factible crear el sentimiento de pertenencia a una causa insistiendo en que esta vez las cosas van en serio, pero sin concretar el contenido de la causa (véase el discurso paródico citado por Adorno en *La jerga de la autenticidad*). El fascismo entronca directamente con esta vacuidad formal de la pertenencia, con la satisfacción proporcionada por el apego a la forma en cuanto tal: el mensaje es obedecer, sacrificarse por la causa sin preguntar por qué; el contenido de la causa es secundario y, a la postre, irrelevante. En *El beso de la mujer araña,* una de las historias que William Hurt cuenta a Raúl Juliá, trata de una mujer que se enamora en Francia, durante la ocupación alemana, de un oficial nazi de alto rango, pese a que le horrorizan los actos cometidos por los nazis; para disipar sus temores, el nazi la lleva a su oficina y le explica los más profundos secretos del empeño nazi (las cosas que hacen para ayudar a la gente, el inmenso amor que los mueve…); ella compren-

de y acepta la explicación. Desde luego, nunca llegamos a saber cuáles son esas profundas motivaciones, pero este gesto, en su propia vacuidad, en la primacía que otorga a la forma sobre el contenido, es la ideología en estado puro.

Del mismo modo, la solución de *Nadie* es aparentemente radical (un «verdadero» movimiento populista que ya no está manipulado por el gran capital ni se presta a su juego), pero, precisamente por ello, está *stricto sensu* vacía, es una afirmación autorreferencial de autenticidad, algo así como un recipiente sin contenido abierto a multitud de interpretaciones incompatibles, desde el fascismo hasta el comunismo: nunca nos enteramos de en qué consiste exactamente ese nuevo populismo y ese propio vacío *es* ideología. Dicho de otro modo, lo que falta es, simplemente, el paso a la organización de un movimiento obrero y a la transformación de las propias condiciones materiales en las que prospera gente como Norton. La solución sería auténtica si presenciáramos el nacimiento de un verdadero movimiento político radical (comunista), cuyo objetivo fuera destruir el poder político y económico de gente como Norton, que fue quien corrompió el movimiento. La vacuidad de la solución que ofrece el filme se vuelve evidente si se trata de imaginar una posible continuación de la película ¿Cómo seguiría? ¿Sería posible que el nuevo populismo de Nadie, desligado de intereses espurios, prosperase en la misma sociedad que lo falseó, convirtiéndolo en una forma de manipulación? O, si tomamos en consideración la conocida dimensión alegórica de la película, ¿cabe pensar que Nadie es algo así como el autorretrato de Capra (quien, traumatizado por su propio éxito y negándose a aceptar que era un autor con la capacidad de despertar tal entusiasmo en el público, sufrió algo parecido a una «crisis de investidura» y se consideraba un farsante manipulado por los jefes de los estudios, los Norton de la vida real)? La solución propuesta por la película es el exacto correlato de que al propio Capra se le dejara seguir con sus bobadas populistas, siempre y cuando no pusiera en tela de juicio el poder del sistema de estudios.

La suspensión del amo

Desde luego, el ejemplo supremo de virtualidad simbólica es el de (el concepto psicoanalítico de) la castración: lo que distingue la castración simbólica de la «real» es justamente su carácter virtual. Es decir, la idea de Freud de la angustia de castración solo tiene sentido si suponemos que *la amenaza de la castración* (la perspectiva de la castración, la castración «virtual») *produce ya efectos «castradores».* Hay que poner en relación la realidad de lo virtual —que caracteriza a la castración simbólica por contraposición con la «real»— con la paradoja primordial del poder, a saber: la de que el poder simbólico es, por definición, virtual, una reserva de poder, una amenaza que

nunca llega a cumplirse por entero (cuando un padre pierde los estribos y explota, ofrece, por definición, un signo de su *impotencia,* por dolorosa que sea). La consecuencia de esta combinación de lo real y lo virtual es algo así como una transustanciación, es decir, toda actividad real se presenta como una «forma de presentarse» de otro poder invisible cuyo carácter es puramente virtual: el pene «real» se transforma en la forma de presentarse del falo (virtual), etcétera. Esa es la paradoja de la castración: cuanto hago realmente con mi pene «real» reproduce y es como la sombra de un pene virtual cuya existencia es puramente simbólica (es decir, el falo como significante). Recordemos el ejemplo del juez que, en la vida real, es una persona débil y corrupta, pero que, en cuanto se coloca los distintivos de su imperativo simbólico, es el gran Otro de la institución simbólica el que habla por su boca: sin la prótesis de su título simbólico, su «poder real» se desintegraría al instante. Para Lacan, la esencia del falo como significante reside en que la propia lógica institucional se encuentra ya presente en lo más íntimo de la sexualidad masculina: así como un juez necesita sus muletas simbólicas, sus distintivos, para ejercer su autoridad, un hombre necesita la referencia al falo ausente-virtual para que su pene funcione con potencia.

En la burocracia suiza encontramos un caso ilustrativo de la efectividad de lo virtual. Un extranjero que quiera ejercer labores docentes en Suiza ha de presentarse ante una agencia estatal llamada *Comité de l'habitant* y solicitar un *Certificat de bonne vie et mœurs;* la paradoja, desde luego, es que nadie puede *otorgar* ese certificado: lo máximo que un foráneo puede conseguir, en el caso de que la decisión sea positiva, es un papel en el que se declara que *no hay que negárselo* –negación doble que, sin embargo, no es una decisión positiva–[26]. Así es como trata Suiza a los pobres trabajadores extranjeros: su estancia no acaba de estar nunca plenamente legitimada; lo máximo que se puede lograr es la admisión que permite quedarse en algo así como un estadio intermedio; no se los acepta nunca positivamente, sino que no se los rechaza y, por tanto, los retiene con la vaga promesa de que, en un futuro indefinido, tal vez se presente alguna posibilidad…

Por otra parte, el propio concepto de «interfaz» tiene sus precursores predigitales: ¿los obscenos agujeros abiertos en las paredes de los cubículos de los servicios, a través de los cuales un homosexual ofrece una parte de su cuerpo (el pene, el ano) a una persona anónima que está al otro lado, no son otra versión de la función de la interfaz? ¿El sujeto, por tanto, no se reduce a un objeto parcial en cuanto objeto fantasmático primordial? ¿Y no es esta reducción del sujeto a un objeto parcial ofrecido en la apertura del interespacio también la escena *sádica* elemental? Ahora bien, si la dimensión de la virtualidad y la función de la «interfaz» son consustanciales al orden simbólico, ¿en qué *consiste,* entonces, la «revolución digital»? Empecemos con una observación

[26] Debo esta información a John Higgins, Cape Town University (conversación privada).

anecdótica. Como todo profesor universitario sabe, el problema de escribir con el ordenador es que suspende virtualmente la diferencia entre los «meros borradores» y la «versión final»: ya no hay una «versión final» o un «texto definitivo», pues, en cada fase, se puede seguir trabajando en el texto *ad infinitum:* cada una de las versiones tiene la categoría de algo «virtual» (condicional, provisional)… Esta incertidumbre, desde luego, crea el espacio en el que plantear la demanda de un nuevo amo, cuyo gesto arbitrario establezca una versión determinada como la «final» y, de ese modo, la infinitud virtual desaparezca en aras de una realidad definitiva.

Algunos piratas informáticos de California han manipulado por ordenador la serie *Star Trek* y se han dedicado a añadir a las escenas televisivas «oficiales» otras de contenido sexual explícito, que no modifican el argumento «oficial» (por ejemplo, cuando los dos protagonistas masculinos entran en una sala y cierran las puertas, se dedican a juegos homosexuales…). Lo que se pretende, desde luego, no es solo ironizar sobre la serie de televisión o falsificarla, sino sacar a la luz sus tácitas insinuaciones (la tensión homoerótica entre los dos protagonistas resulta evidente para cualquier espectador…)[27]. Tales cambios no dependen directamente de las condiciones técnicas (la capacidad del ordenador para crear imágenes verosímiles); también presuponen la suspensión de la función del amo por la que –al menos, potencialmente– ya no hay «versión definitiva». Cuando aceptamos esta quiebra en el funcionamiento del orden simbólico, aparecen posibilidades completamente nuevas en la literatura «escrita» tradicional: ¿por qué no empezar a producir nuevas versiones de obras canónicas en las que, sin cambiar el contenido «explícito», se añadan descripciones detalladas sobre las actividades sexuales, sobre las relaciones de poder que permanecen ocultas, etc., o dedicarse sencillamente a narrar la historia desde otro punto de vista, como hizo Tom Stoppard cuando volvió a escribir *Hamlet* desde la perspectiva de dos personajes secundarios *(Rosencrantz y Guildenstern han muerto)*? La propia *Hamlet* hace pensar en muchas posibilidades: ¿seduce a Hamlet su madre para que mantenga con ella una relación incestuosa o él la viola? ¿Se suicida Ofelia arrojándose al río porque Hamlet la ha dejado encinta? ¿No sería también iluminador rescribir textos canónicos desde un punto de vista feminista (es decir, crear los diarios de la *mujer* que es objeto de las insinuaciones masculinas en el «Diario de un seductor» de *O lo uno o lo otro*)?[28].

En Alemania se publicó hace poco una colección de relatos breves en los que se volvían a narrar las grandes historias occidentales, empezando por *Edipo* y acabando

[27] Debo esta información a Constance Penley, UCLA (conversación privada).

[28] Digamos de paso que Kierkegaard *tenía pensado* escribir un «diario de una hetaira», un diario sobre la seducción desde la perspectiva de la seductora (concebida, como no podía ser menos, como una «hetaira», v. g., como una prostituta).

con *Fausto,* desde el punto de vista del personaje femenino (Yocasta, Margarita); todavía resulta más interesante la nueva versión de una novela escrita por una mujer y desde la perspectiva romántica de una mujer que da la palabra a otra mujer, como sucede con *El ancho mar de los Sargazos,* de Jean Rhys, versión de *Jane Eyre,* de Charlotte Brönte, narrada desde el punto de vista de la «loca encerrada en el desván», la demente Bertha, primera mujer de Rochester, encerrada en el tercer piso de la finca este; de lo que nos enteramos, por supuesto, es de que, lejos de ser sin más una persona malvada y destructora, ella misma había sido víctima de circunstancias brutales…

Como el máximo ejemplo literario de circunspección y primacía de lo tácito aparece indudablemente en la narrativa de Henry James, en la que ocurren tragedias y quedan arruinadas vidas enteras durante lo que no parece ser sino una educada conversación entre comensales, ¿no sería iluminador volver a escribir sus obras maestras con el fin de poner al descubierto las tensiones sexuales y el contenido político latentes en ellas (el Strether de *Los embajadores* masturbándose a altas horas de la noche en el hotel –o, mejor aún, dedicado a juegos homosexuales con un jovencito al que haya pagado por sus servicios– para relajarse de su intensa vida social; la Maisie de *Lo que Maisie sabía* observando a su madre en la cama con su amante)? Cuando el dique del significante-amo se viene abajo, las ideas se desbordan; algunas de ellas, aparte de divertidas, pueden ser reveladoras, al sacar a la luz el contenido subyacente «reprimido». El problema, sin embargo, es que no se debería pasar por alto lo que *se pierde* con dicho proceder, al transgredir los límites de una obra canónica y actuar de manera transgresora: cuando el punto canónico de referencia pierde fuerza, el efecto se altera por completo, o –para decir lo mismo de otra forma–, el efecto de un contenido determinado es completamente distinto si se lo da a entender únicamente como el secreto «reprimido» del argumento «público» que si se lo describe a las claras.

El castillo, de Franz Kafka, describe los desesperados intentos del protagonista (K.) de entrar en el Castillo, la misteriosa sede del poder. Un nuevo CD-ROM, *El castillo,* ha convertido la novela de Kafka en un juego interactivo: se invita al jugador a guiar al desventurado K. para que logre burlar a Klamm, el misterioso guardián, y penetrar en los oscuros, fríos y húmedos pasillos del castillo… No se trata de lamentarse de la vulgaridad de la idea, sino, más bien, de lo contrario, es decir, de subrayar la analogía estructural entre los incesantes intentos de K. de entrar en contacto con el Castillo y el carácter interminable del juego interactivo de ordenador, como si aquello que, en el caso de Kafka, era una pesadilla, se volviera de pronto un agradable juego: en realidad, nadie quiere entrar realmente en el castillo; el placer procede del incesante juego de penetraciones parciales y graduales. Dicho de otro modo, la pesadilla se convierte en un agradable juego cuando la función del amo queda en suspenso.

El declive de la función del amo en las sociedades occidentales contemporáneas hace que el sujeto se enfrente a su deseo desde una posición de radical ambigüedad. Los medios de información no dejan de bombardearlo con exigencias para que elija esto o aquello, dirigiéndose a él como el sujeto *supuesto saber lo que quiere realmente* (qué libro, qué ropa, qué programa de televisión, dónde pasar los vacaciones…). «Pulse A si quiere esto; pulse B si quiere aquello», o, por citar el lema de la reciente campaña de publicidad «reflexiva», destinada a promover la propia publicidad en televisión, «Publicidad: el derecho a elegir». Sin embargo, en un plano más fundamental, los nuevos medios de información impiden de raíz que el sujeto sepa lo que quiere: se dirigen a un sujeto absolutamente maleable, al que continuamente hay que informar de lo que quiere; es decir, la propia referencia a la necesidad de elegir crea performativamente la necesidad del objeto de la elección. Llegados a este punto, cabe recordar que la función más importante del amo consiste en decir al sujeto lo que quiere: la necesidad del amo aparece como respuesta a la confusión del sujeto, en la medida en que él mismo *no* sabe lo que quiere. ¿Qué sucede, entonces, cuando el amo entra en declive y es el propio sujeto el que se ve continuamente bombardeado con la exigencia de afirmar lo que quiere? Exactamente lo contrario de lo que uno esperaría: cuando no hay nadie para decirte lo que quieres realmente, cuando todo el peso de la elección descansa sobre tus hombros, el gran Otro te domina por completo y la elección, en efecto, desaparece, reemplazada por una mera apariencia. Uno se ve de nuevo tentado a parafrasear la conocida inversión que hizo Lacan de Dostoievski («Si Dios no existe, nada está permitido»): si no hay elección obligatoria que ponga límites a la libertad de elección, esta desaparece[29].

Anorexia informativa

La suspensión de la función del amo (simbólico) es el rasgo crucial de lo Real que asoma en el horizonte del universo ciberespacial: el momento de la implosión en que la humanidad alcanzará el límite imposible de traspasar; el momento en el que quedarán disueltas las coordenadas del mundo-vital de nuestra sociedad[30]. En ese

---

[29] Sin embargo, uno tiene la tentación de afirmar que, en el ciberespacio, existe un modo en que la dimensión forcluida del amo simbólico «retorna en lo Real»: so capa de personajes adicionales que solo existen como entidades programadas dentro del ciberespacio (como el Max Headroom de la serie televisiva del mismo título: véase el capítulo 6 de A. R. Stone, *op. cit.*). ¿No son esas figuras casos ejemplares de lo que Lacan denomina *l'Un-en-plus,* el Uno que se añade a la serie, el punto directo de subjetivación del orden anónimo que regula las relaciones entre los sujetos «reales»?

[30] Para un esbozo de este límite infranqueable, véase P. Virilio, *Cybermonde, la politique de pire,* París, Textuel, 1996 [ed. cast.: *El cibermundo: la política de lo peor,* trad. de M. Poole, Madrid, Cátedra, 1997].

momento, las distancias quedarán abolidas (seré capaz de comunicarme sin dilación con cualquier parte del planeta por medio de teleconferencias); gracias a mi interfaz podré acceder al instante a todo tipo de información, desde textos hasta música o vídeos. Sin embargo, la abolición de la distancia que me separa de los forasteros que viven en lugares remotos presenta otra cara: la de que, a causa de la desaparición gradual del contacto materialmente «real», el prójimo dejará de ser prójimo y será paulatinamente reemplazado por un espectro en la pantalla; la disponibilidad general provocará una claustrofobia insoportable; el exceso de posibilidades de elección se vivirá como una imposibilidad de elegir; la comunidad universal directamente participativa excluirá tanto más enérgicamente a quienes se vean impedidos de participar en ella. La visión de que el ciberespacio brinda un futuro de posibilidades infinitas de cambio ilimitado, de nuevos órganos sexuales múltiples, etc., oculta la idea exactamente opuesta: la de la imposición tácita de una clausura radical. Esto es, por tanto, lo Real que nos aguarda, y todos los intentos de simbolizar eso Real, desde los utópicos (las celebraciones del potencial liberador del ciberespacio hechas por los «deconstructivistas» o por la Nueva Era) hasta los más ferozmente distópicos (la perspectiva del control total por parte de una red informatizada semejante a Dios…) solo son eso, intentos de evitar el verdadero «final de la historia», la paradoja de una infinitud mucho más asfixiante que cualquier límite real.

Cabe expresar la misma idea de otra forma: la virtualización anula la distancia entre el prójimo y el forastero que habita en un lugar remoto, en la medida en que suspende la presencia del Otro en el peso masivo de lo Real (los prójimos y los forasteros tienen la misma presencia espectral en pantalla). Es decir, ¿por qué el mandamiento cristiano «Ama a tu prójimo como a ti mismo» era tan problemático para Freud? La proximidad del Otro, por la que un prójimo es un prójimo, es la del goce: cuando la presencia del Otro se vuelve insoportable, sofocante, eso significa que su forma de gozar nos resulta demasiado molesta[31]. ¿Y qué es el racismo «posmoderno» sino una reacción violenta ante esta virtualización del Otro, una vuelta a la vivencia del prójimo en su *presencia* traumática e intolerable? Lo que al racista le molesta de su Otro (el modo en que se ríe, el olor de su comida…) es, precisamente, el fragmento de lo Real que atestigua su presencia más allá del orden simbólico.

Así pues, estamos otra vez metidos en el atolladero al que lleva el acto de llenar los huecos de un relato canónico *(Star Trek, Hamlet, Los embajadores…):* como se ha dicho muchas veces, la RV es algo así como una confusión orwelliana. Lo que con su auge queda amenazado es la propia dimensión de la virtualidad consustancial al orden simbólico: el universo de la RV tiende a sacar a la luz, a realizar en la superficie textual,

[31] Para un examen más detallado de la insoportable proximidad del otro, véase el capítulo 2, *supra.*

la fantasía subyacente; es decir, tiende a borrar la distancia entre la superficie del tejido simbólico y la fantasía que subyace, en ella, meramente supuesta o indicada en el texto canónico (¿qué sucede al cerrarse la puerta tras los dos protagonistas de *Star Trek*? ¿Qué hace a solas Strether en su cuarto de hotel en *Los embajadores*?). La coherencia del texto canónico depende del delicado equilibrio entre lo que se dice y lo que solamente se sugiere; si «lo decimos todo», lo que obtenemos no es solo un efecto de verdad. ¿Por qué? Centrémonos en lo que se pierde cuando se llenan esos vacíos del texto: es la presencia real del Otro. En eso consiste la paradoja: la presencia opresiva y al mismo tiempo elusiva del Otro subsiste en las propias ausencias (huecos) del tejido simbólico. En este preciso sentido, el tópico de que el problema del ciberespacio es la virtualización de la realidad, que nos coloca, en lugar de ante la presencia en carne y hueso del Otro, frente a una aparición espectral digitalizada, *es una idea errónea:* lo que acarrea la «pérdida de realidad» en el ciberespacio no es su vacuidad (la falta respecto de la plenitud de la presencia real), sino, al contrario, su plenitud excesiva (la abolición potencial de la dimensión de virtualidad simbólica). ¿No es posible, por tanto, que una de las posibles reacciones ante el relleno excesivo de los huecos en el ciberespacio sea la *anorexia informativa,* la negativa desesperada a aceptar información, en la medida en que esta oculta la presencia de lo Real?

Por tanto, lejos de lamentarnos de que en el ciberespacio se produzca una pérdida de contacto con un otro «real» de carne y hueso, sustituido por fantasmas digitales, nos parece más bien que el ciberespacio *no es suficientemente espectral.* Es decir, el carácter de lo que hemos llamado la «presencia real del Otro» es intrínsecamente espectral: el fragmento de lo Real en el que el racista identifica al Otro-goce es algo así como una señal mínima del espectro del Otro que amenaza con devorarnos o con destruir nuestra «forma de vida». Pongamos otro ejemplo: en las «relaciones sexuales por teléfono», la propia angostura de la banda comunicativa (el compañero de juegos solo nos resulta accesible por medio de una voz desencarnada y, por tanto, omnipresente) convierte al Otro, al compañero de juegos, en una entidad espectral cuya voz penetra directamente en nuestro interior. Cuando, por fin, nos encontramos (si es que llegamos a hacerlo) con esa persona en la vida real, se produce el efecto que Michel Chion denomina *désacousmatisation*[32]: el Otro pierde su carácter espectral, se convierte en un ser ordinario y terrenal del que podemos mantenernos a distancia. En suma, pasamos de lo Real espectral a la realidad, de la obscena *presencia* etérea del Otro al Otro que sencillamente es un objeto de *representación.*

Una de las tendencias existentes en la teorización del ciberespacio consiste en concebir el cibersexo como el fenómeno por antonomasia de una cadena cuyo esla-

---

[32] Véase M. Chion, *La Voix au cinéma,* París, Cahiers du cinéma, 1982 [ed. cast.: *La voz en el cine,* trad. de M. Martínez, Madrid, Cátedra, 2004].

bón crucial se encuentra en Kierkegaard, concretamente en su relación con Regina: así como Kierkegaard rechazó la proximidad real del Otro (la mujer amada) y abogó por la soledad como único medio de relacionarse auténticamente con el objeto amoroso, el cibersexo entraña también la anulación del objeto de la «vida real» y extrae su energía erótica de esa propia anulación: cuando me encuentro en la vida real con mi compañero (o mis compañeros) de cibersexo se produce una *desublimación,* una vuelta a la «realidad» vulgar. Aunque suene convincente, este paralelismo es profundamente engañoso: mi compañero sexual en el ciberespacio *no* pertenece a la misma categoría que la Regina de Kierkegaard. Regina era el vacío al que Kierkegaard dirigía sus palabras, algo así como una *«vacuola» formada por el tejido de su discurso,* mientras que mi compañero sexual en el ciberespacio está, por el contrario, *«sobrepresente»* y no deja de bombardearme con el flujo torrencial de imágenes y confesiones explícitas de sus fantasías más secretas. Cabe expresar la misma idea de otro modo: la Regina de Kierkegaard es el corte de lo Real, el obstáculo traumático que una y otra vez altera el despliegue de la imaginación erótica que me procura placer, mientras que el ciberespacio presenta su exacto opuesto, un flujo de imágenes y mensajes carentes de fricción alguna: cuando estoy inmerso en él, regreso, por así decirlo, a una relación simbiótica con el Otro, en la que la avalancha de las apariencias parece abolir la propia dimensión de lo Real.

En una reciente entrevista, Bill Gates celebró el ciberespacio afirmando que su llegada permitía vislumbrar lo que llamó «un capitalismo libre de fricción». Esta expresión resume perfectamente la fantasía social subyacente a la ideología del capitalismo ciberespacial: la de un medio completamente etéreo y transparente de intercambio, en el que han desaparecido los últimos vestigios de inercia material. Lo que de ningún modo hay que perder de vista es que la «fricción» de la que nos deshacemos en la fantasía del «capitalismo libre de fricción» no solo se refiere a la realidad de los obstáculos materiales que sostienen todo proceso de intercambio, sino, sobre todo, a lo Real de los traumáticos antagonismos sociales, de las relaciones de poder, etc., que imprimen una huella patológica en el espacio del intercambio social. En el manuscrito de los *Grundrisse,* Marx señaló que el propio mecanismo material de una planta industrial del siglo XIX es la plasmación directa de la relación capitalista de dominación (el obrero como mero apéndice subordinado de la maquinaria de la que el dueño es propietario); *mutatis mutandis,* lo mismo vale para el ciberespacio: en las condiciones sociales del capitalismo tardío, la propia materialidad del ciberespacio crea automáticamente el ilusorio espacio abstracto de un intercambio «libre de fricción», en el que la particularidad de la posición social de los participantes queda eliminada.

La forma más sencilla de discernir las relaciones sociales que sobredeterminan el modo de operar del ciberespacio consiste en centrarse en la «ideología espon-

tánea del ciberespacio» imperante, el llamado *ciberevolucionismo,* basado en la idea de que el ciberespacio (o «World Wide Web») es un organismo «natural» que evoluciona por sí mismo[33]. Llegados a este punto, es muy importante no pasar por alto que la frontera entre procesos naturales y culturales o «artificiales» resulta cada vez más borrosa: tanto la Tierra (Gaia) como el mercado global se presentan como gigantescos sistemas autorregulados cuya estructura básica se define en términos del proceso de codificación y descodificación, de transmisión de la información, etc. La referencia a la «World Wide Web» como organismo vivo aparece a menudo en contextos supuestamente liberadores: por ejemplo, en la oposición a la censura estatal de internet. Sin embargo, la propia demonización del Estado es tremendamente ambigua, pues quien se ha hecho en mayor medida eco de ella es el discurso populista de la derecha y/o del liberalismo de mercado: sus principales objetivos son las intervenciones estatales que tratan de mantener algo así como un mínimo de seguridad y equilibrio sociales; el título del libro de Michael Rothschild *(Bioeconomía: la inevitabilidad del capitalismo)* resulta elocuente a este respecto. De modo que, cuando los ideólogos del ciberespacio sueñan con el siguiente paso de la evolución –en el que ya no seremos individuos «cartesianos» que interactúen mecánicamente y en el que cada «persona» cortará el vínculo sustancial con su cuerpo individual y se concebirá a sí misma como parte de una nueva mente holística que viva y actúe por medio de ella–, lo que queda oculto con esa «naturalización» directa de la «World Wide Web» o del mercado son las relaciones de poder –decisiones políticas, condiciones institucionales– necesarias para que prosperen «organismos» como internet (o el mercado, o el capitalismo…)[34].

Salvar las apariencias

Lo dicho nos vuelve a poner frente al problema del significante-amo: un significante-amo es siempre virtual, en el sentido de que entraña cierta ambigüedad estructural. En *Expediente X,* la relación entre los extraterrestres que se entrometen en nuestras vidas y la misteriosa agencia estatal que conoce su existencia es sumamente ambigua: ¿quién mueve en realidad los hilos: la administración o los extra-

[33] A este respecto, me baso en T. Terranova, «Digital Darwin», *New Formations,* 29, verano de 1996, Londres, Lawrence & Wishart.

[34] La otra forclusión, correlativa con la del antagonismo social, es la de la diferencia sexual: el ciberevolucionismo trata de reemplazar la reproducción sexual por modelos de clonación directa (de los genes autorreproductores).

terrestres?, ¿utiliza la administración a los extraterrestres para aumentar su control sobre la población o colabora pasivamente para evitar el pánico, al ser impotente y estar dominada por ellos? Lo importante es que la situación queda sin resolver y resulta indecidible: si se llenaran los vacíos, si nos enterásemos del verdadero estado de las cosas, el universo simbólico entero de *Expediente X* quedaría hecho añicos. Lo más importante es que dicha ambigüedad gira alrededor del problema del poder y la impotencia: la autoridad simbólica es virtual, lo cual significa que funciona como una amenaza que nunca se debe poner a prueba: nunca se puede estar seguro de si el padre (en cuya autoridad simbólica confía uno) es de verdad tan poderoso o, simplemente, es un impostor. Por tanto, el poder simbólico solo resulta efectivo si es virtual, si es la promesa o amenaza de su despliegue pleno. Tal vez en eso resida la fuerza de la figura de «el hombre que sabe demasiado»: sabe demasiado de la autoridad, es decir, ha penetrado en el secreto de que la autoridad es una impostura, de que el poder es impotente en realidad. Por tanto, la vacuidad del significante-amo oculta la inconsistencia de su contenido (su significado): el escualo de la película de Spielberg *Tiburón* funciona como un símbolo solo en la medida en que su fascinante presencia oculta la inconsistencia de sus posibles significados (¿es un símbolo de la amenaza que el Tercer Mundo representa para los Estados Unidos, de la explotación capitalista desatada, de otra cosa?). Si la respuesta estuviese clara, se perdería el efecto. Y, una vez más, lo que se pierde en el ciberespacio, con su tendencia a «llenar los huecos», es el carácter virtual del significante-amo.

La suspensión del amo, que revela su impotencia, no produce en modo alguno un efecto liberador: el conocimiento de que «el Otro no existe» (de que el amo es impotente, de que el poder es una impostura), impone en el sujeto una servidumbre aún más radical que la subordinación tradicional a la plena autoridad del amo. En sus análisis de la trilogía de Coufontaine de Paul Claudel, Lacan formula una distinción entre la tragedia clásica y la tragedia moderna: la tragedia clásica es la tragedia del destino, del sujeto culpable cuya culpa no se debe a nada que haya hecho; la culpa se inscribe en la propia posición que ocupa el sujeto en la red simbólica del destino. En cambio, la tragedia moderna y poscristiana acontece en un universo donde «Dios ha muerto», es decir, donde nuestras vidas ya no están ordenadas previamente por el marco cósmico del destino. Según Lacan, lo importante de todo esto es que la ausencia del destino, del marco simbólico que determina por adelantado nuestra culpa, no solo no nos hace libres, sino que nos impone una culpa trágica más radical aun; como dice él, el destino trágico del sujeto es convertirse en rehén de la Palabra[35].

---

[35] Véase J. Lacan, *Le Séminaire, libre VIII: Le transfert,* cit.

El ejemplo máximo de este nuevo yugo trágico es el destino del estalinista sacrificado, en el que se pone de relieve –por decirlo sucintamente– que al sujeto se le exige sacrificarse *para guardar las apariencias* (de la omnipotencia y el saber del líder o el amo), para impedir que la impotencia del amo quede a la vista de todos. Si, en el universo posclásico, nadie «cree de verdad» en un destino universal intrínseco al orden cósmico (trátese del comunismo o de la fe cristiana); si, para decirlo con Hegel, la fe pierde su peso substancial, entonces resulta crucial *mantener la apariencia* de la fe. Cuando a una persona que cree de veras en el comunismo estalinista se le pide que confiese su desviacionismo o su traición, el argumento de fondo es el siguiente: «Todos sabemos que el gran Otro no existe (que nuestro líder no es perfecto, que hemos cometido muchos errores, que la Historia no se rige por una ley de hierro, que la necesidad del progreso hacia el comunismo no es tan inexorable como aparentamos creer), pero reconocer tal cosa llevaría al desastre absoluto. El único modo de guardar las apariencias –de salvaguardar al partido y a su líder como encarnaciones de la Razón histórica, de no imputar al líder y al partido la responsabilidad de nuestros errores flagrantes–, es que *tú* aceptes la responsabilidad de nuestros errores, es decir, que confieses tu culpa». La lógica subyacente a las farsas judiciales del estalinismo da testimonio de que el comunismo no es ya una fe substancial, sino una fe moderna basada en la disposición del sujeto a sacrificarse y aceptar la culpa con el propósito de mantener oculto que «el padre ha sido humillado», que el líder es impotente. Al sujeto no se le exige sacrificarse por la verdad de la fe sino, precisamente, para que nunca quede al descubierto que «el gran Otro no existe», para que la figura idealizada del líder que encarna al Otro permanezca intacta y sin tacha.

En este sentido, el sujeto es «el rehén de la Palabra»: aquí «Palabra» significa la doctrina ideológica que ha perdido sus apoyos fundamentales y presenta el carácter de la pura apariencia, pero que –precisamente como tal, como pura apariencia– resulta esencial. El sujeto es víctima de un chantaje y, por así decirlo, se lo acorrala al informársele de que, si no se olvida de sus derechos individuales, de su inocencia o incluso de su honor y dignidad y confiesa, la Palabra que garantiza la apariencia del significado se desintegrará. Dicho de otro modo, se le pide que se sacrifique y que sacrifique el meollo más íntimo de su ser no por la verdadera causa, sino por una pura apariencia. Por otra parte, este repliegue del destino sustancial, de la ley simbólica que regula nuestra existencia, coincide también con la transformación de la *ley simbólica* en *superyó:* el agente que impone al sujeto el sacrificio con el que «guardar las apariencias» (por ejemplo, la confesión en la farsa judicial «que el Partido necesita para forjar su unidad y movilizar a sus miembros») es claramente una figura identificada con el superyó que acumula el goce del que el sujeto se ve privado: la apariencia del destino a la que remite este sujeto (en el caso del estalinismo, el

«inexorable progreso hacia el comunismo») es una máscara que oculta el goce del sujeto que se reserva para sí la posición de objeto-instrumento del gran Otro[36].

¿Qué nos enseña la meteorología sobre el racismo?

¿En qué consiste entonces la diferencia entre la posmodernidad narrativista y Lacan? Tal vez el mejor modo de abordar esta cuestión sea refiriéndose a la distancia existente entre el universo moderno de la ciencia y el saber tradicional: según Lacan, la ciencia moderna, en la medida en que se relaciona con lo Real (matemático) que hay bajo el universo simbólico, *no* es solo otro relato local cimentado en unas condiciones pragmáticas específicas.

Recordemos la diferencia entre la moderna meteorología por satélite y el saber tradicional sobre el clima, un «pensamiento local». La meteorología moderna adopta algo así como una visión metalingüística sobre toda la atmósfera de la Tierra en cuanto mecanismo global y limitado en sí mismo, mientras que la meteorología tradicional entraña un punto de vista particular dentro de un horizonte finito: los vientos y las nubes proceden de un más allá que, por definición, siempre está allende nuestro alcance, y lo único que cabe hacer es formular las reglas de su aparición y desaparición conforme a diversas «previsiones» («Si llueve el uno de mayo, en agosto habrá sequía», etc.). Lo crucial es que el «sentido» solo puede aparecer dentro de un horizonte finito: los fenómenos meteorológicos se pueden experimentar y concebir como «dotados de sentido» solo en la medida en que surgen de un más allá y conforme a leyes que no son directamente naturales: la propia falta de leyes naturales que conecten directamente el clima que tenemos aquí y el misterioso más allá pone en marcha la búsqueda de correlaciones y coincidencias «dotadas de sentido». Lo paradójico es que, aunque este universo tradicional «cerrado» nos obliga a enfrentarnos con catástrofes impredecibles que parecen surgidas «de la nada», proporciona, a pesar de todo, cierta sensación de seguridad «ontológica», de que habitamos en un círculo de sentido finito y limitado en sí mismo, en el que las cosas (los fenómenos naturales), en cierto modo, «nos hablan», se dirigen a nosotros.

Así pues, este universo tradicional cerrado es, en cierto sentido, *más «abierto»* que el universo de la ciencia: conduce al más allá indeterminado, mientras que el

[36] «Pues, cuando el Dios del destino ha muerto, en lugar de aceptar su muerte y hacer el duelo, uno lo reemplaza y *perpetúa* en relación con el otro la voluntad-de-castración, otorgando a esta voluntad el aspecto del destino para ocultar el propio goce vilipendiado» (P. Julien, *L'Étrange jouissance du prochain,* París, Seuil, 1995, p. 137). ¿No cuadran perfectamente estas líneas, escritas para ilustrar la postura del Padre Badillon en *L'otage* de Claudel, con la postura del verdugo del partido estalinista?

modelo global directo de la ciencia moderna está efectivamente «cerrado», es decir, no permite acceder a ningún más allá. El universo de la ciencia moderna, su propia «falta de sentido», entraña el gesto de «atravesar la fantasía», de abolir el agujero negro, el dominio de lo inexplicado que es el abrigo de las fantasías y, por tanto, la garantía del sentido: en su lugar, tenemos el mecanismo sin sentido. Por eso, según Heidegger, la ciencia moderna representa un «peligro» metafísico: supone una amenaza para el universo del sentido. No hay sentido sin agujero negro, sin dominio prohibido/impenetrable en el que proyectamos fantasías que constituyen una garantía de nuestro horizonte de significado. Tal vez el propio desencanto ante nuestro mundo social real, que cada vez es mayor, explique la fascinación ejercida por el ciberespacio: es como si en este volviéramos a encontrar un límite más allá del cual empieza el misterioso dominio de la alteridad fantasmática, como si la pantalla de la interfaz fuera la versión actual del espacio virgen, de la región desconocida en la que podemos localizar nuestros Shangri-la o los reinos de *Ella.*

En este sentido, resultan paradigmáticos los últimos capítulos del *Gordon Pym* de Edgar Allan Poe, en los que se pone en escena una trama fantasmática: traspasar el umbral que lleva a la pura alteridad del Antártico. El último asentamiento humano antes de llegar a ese umbral es una aldea situada en una isla habitada por salvajes tan negros, que hasta sus dientes son de ese color; no es de extrañar que en la isla también se encuentre el último significante (un gigantesco jeroglífico inscrito en la cadena montañosa y cuya forma coincide con la de esta). Aunque son salvajes y depravados, los negros de la aldea no se dejan sobornar para acompañar a los exploradores blancos más al sur: se mueren de miedo ante la mera idea de pisar esa tierra prohibida. Cuando, al final, los exploradores ponen los pies en ella, el nevado paisaje polar se convierte gradual y misteriosamente en algo completamente opuesto, en una blancura espesa, tibia y opaca… en suma, en el territorio incestuoso de la Leche primordial. Tenemos aquí otra versión del reino de Tarzán o de *Ella*. En *Ella,* de Rider Haggard, la tristemente famosa afirmación de que la sexualidad femenina es un «continente negro» encuentra una materialización literal: Ella, la que debe ser obedecida, ese ama más allá de la ley, la poseedora del mismísimo Secreto de la Vida, es una mujer blanca que reina en las brumas de África, el continente negro. La figura de Ella, de una mujer (que existe en un más allá sin explorar), es el soporte fantasmático necesario del universo patriarcal. Con la llegada de la ciencia moderna, este más allá queda abolido, ya no hay un «continente negro» que produzca Secreto alguno; por tanto, también se pierde el sentido, puesto que el ámbito del sentido se sustenta, por definición, en el agujero negro impenetrable que hay en su propio núcleo.

Así, el propio proceso de colonización produce el exceso que le ofrece resistencia: ¿no radica el misterio de Shangri-la (o del reino de Tarzán, o del reino de *Ella,* o…) precisamente en que estamos ante el dominio que *aún no ha sido colonizado,* ante la

alteridad radical imaginada, que el colonizador no puede comprender? Llegados a este punto, sin embargo, nos encontramos ante otra paradoja decisiva. Este motivo de *Ella* descansa en uno de los mitos cruciales del colonialismo: cuando los exploradores blancos traspasan una frontera determinada que es tabú aun para los aborígenes más primitivos y crueles y penetran en el mismísimo «corazón de las tinieblas», lo que encuentran allí, en este más allá puramente fantasmático, es de nuevo la norma de un misterioso Hombre Blanco, el padre preedípico, el amo absoluto. Aquí la estructura es la de una banda de Moebius: en el mismo corazón de la alteridad hallamos la otra cara de lo mismo, de nuestra propia estructura de dominación.

En su magnífico libro *El miedo en Occidente*[37], Jean Delumeau llama la atención sobre la ineluctable sucesión de actitudes que se producían en las ciudades medievales azotada por la peste: primero, la gente hacía caso omiso y se comportaba como si nada ocurriera; luego se recluía en la intimidad y evitaba el contacto con los demás; después empezaba a recurrir al fervor religioso, a celebrar procesiones, a confesar sus pecados, etc.; a continuación se decía «¡Qué diantre! ¡Hay que divertirse mientras se pueda!», y se entregaba sin freno al placer sexual, a la comida, a la bebida y al baile; por último, volvía a vivir como siempre y a comportarse como si nada terrible ocurriera. Sin embargo, el segundo «vivir como siempre» no ocupa el misma lugar estructural que el primero; se localiza, por así decirlo, en la otra cara de la banda de Moebius, pues ya no indica un intento desesperado de hacer caso omiso de la peste, sino, más bien, exactamente lo contrario: la aceptación resignada de la realidad… ¿No sucede lo mismo con la sustitución gradual de expresiones agresivas (referidas a otras opciones sexuales, a otras razas…) por otras más «correctas», como en la cadena *maricón-invertido-sodomita-homosexual* o *inútil-minusválido-discapacitado*? Esta sustitución obedece a una lógica metafórica que, por si fuera poco, multiplica y eleva potencialmente el propio efecto (racista, etc.) que trata de desterrar. De manera análoga a Delumeau, cabe afirmar, por tanto, que el único modo de acabar realmente con esa carga de odio consiste, aunque resulte paradójico, en crear las circunstancias en las que uno puede *recuperar el primer eslabón de la cadena* y usarlo de una manera que no sea agresiva, como sucede en el caso de la peste cuando se vuelve a «vivir como siempre». Es decir, en la medida en que la expresión «inútil» contiene un excedente, una marca indeleble de agresividad, dicho excedente no solo se transferirá de manera más o menos automática a cualquiera de sus sucedáneos metafóricos «correctos», sino que aumentará en virtud de la propia sustitución. La estrategia de volver al primer eslabón resulta, desde luego, arriesgada; sin embargo, en el momento en que el grupo al que se refiere acaba por

[37] Véase J. Delumeau, *La Peur en Occident,* París, Albin Michel, 1976 [ed. cast.: *El miedo en Occidente,* trad. de A. Armiño, Madrid, Taurus, 2002].

abrazarla, no hay duda de que puede dar fruto. Cuando los homosexuales se llaman entre sí «maricones», no hay que desechar esta estrategia, considerándola como una pura identificación irónica con el agresor; más bien, constituye un acto autónomo destinado a desechar la carga de agresividad[38].

Cabe añadir algo más a propósito del amo blanco que reina en el territorio fantasmático de la alteridad radical. Se trata de una figura escindida en dos mitades opuestas: o la encarnación aterradora del «mal diabólico» que conoce el secreto del goce y, por tanto, aterroriza y tortura a sus súbditos (desde *El corazón de las tinieblas* y *Lord Jim* de Conrad hasta la versión feminina, *Ella,* de Rider Haggard), o el santo que gobierna su reino como un benévolo déspota teocrático (Shangri-la en *Horizontes perdidos*). Lo decisivo, por supuesto, radica en la «identidad especulativa» de ambas figuras: el amo diabólicamente malo es «en-sí o para nosotros» *el mismo* que el gobernante sabio y santo; su diferencia es puramente formal y solo tiene que ver con el cambio del punto de vista del observador (o, para decirlo con Schelling, el gobernante sabio y santo es en potencia lo que el amo diabólico es en acto, pues «el mismo principio que, con su falta de efectividad, nos lleva y nos sostiene, nos consumiría y destruiría si se hiciera efectivo»[39]). Lo que tienen en común el monje multicentenario que gobierna Shangri-la y el Kurtz de *El corazón de las tinieblas* es que ambos se han desvinculado de las consideraciones propias de los humanos y han entrado en el reino que hay «entre las dos muertes». Como tal, Kurtz es la institución en toda su pureza fantasmática: su propio exceso se limita a realizar, a consumar, la lógica intrínseca a la institución (la compañía y su colonización de la selva del Congo)[40]. Esta lógica intrínseca queda oculta en el funcionamiento «normal» de

---

[38] Durante el servicio militar, me hice muy amigo de un soldado albanés. Como sabe todo el mundo, los albaneses son muy sensibles a los insultos sexuales referidos a sus familiares más cercanos (madres, hermanas); mi amigo albanés me demostró definitivamente su amistad cuando abandonamos el superficial juego de la amabilidad y el respeto y empezamos a saludarnos con insultos que adquirieron un carácter formal. Cuando nos veíamos por la mañana, yo le saludaba con un «¡Me estoy tirando a tu madre!», a lo que él me respondía «¡Adelante, estás en tu casa! ¡Pero espera a que acabe de tirarme a tu hermana!». Lo curioso del caso es que muy pronto este intercambio perdió su carácter abiertamente irónico u obsceno y se convirtió en una formalidad: al cabo de un par de semanas, ninguno de los dos decía ya la frase entera; por la mañana, cuando le veía, le saludaba con la cabeza y le decía «¡Madre!», a lo que él respondía simplemente «¡Hermana!».

[39] F. W. J. Schelling, *Die Weltalter Fragmente. In den Urfassungen von 1811 und 1813* [1946], M. Schroeter (ed.), Múnich, Biederstein, 1979, p. 105 [ed. cast.: *Las edades del mundo: textos de 1811 a 1815,* trad. de J, Navarro, Madrid, Akal, 2002].

[40] Debo esta idea a Ed Cadava, de la Universidad de Princeton. Francis Ford Coppola, en *Apocalypse Now,* versión cinematográfica de *El corazón de las tinieblas,* distorsiona la figura de Kurtz al darle un aire de Nueva Era: para Coppola, Kurtz se parece a un Rey Pescador que espera (y, por tanto, acepta) su muerte como un ritual que le hará regenerarse.

la institución: la propia figura que realiza literalmente la lógica de la institución es percibida, en un sentido propiamente hegeliano, como un exceso insoportable con el que hay que acabar.

Esto, sin embargo, no entraña en modo alguno que el racismo actual sea algo así como un remanente del universo abierto/cerrado tradicional, con su límite y su más allá fantasmático (el lugar al que uno llama normalmente «encantado»), diluido en el moderno universo «desencantado». El racismo actual es estrictamente (pos)moderno; constituye una reacción al «desencantamiento» ocasionado por la nueva fase que inaugura el capitalismo global. Uno de los lugares comunes de la actitud contemporánea «posideológica» es que, hoy día, contamos con ficciones políticas divisivas más o menos caducas (la lucha de clases, etc.) y hemos alcanzado la madurez política, lo que nos permite centrarnos en los problemas reales (la economía, el crecimiento económico…), despojados de su lastre ideológico; sin embargo, es como si, en la actualidad, cuando la actitud dominante configura el terreno de la lucha como el de lo Real («problemas reales» frente a «quimeras ideológicas»), el propio elemento político forcluido, por así decirlo, *retornase en lo Real* so capa de racismo, el cual funda las diferencias políticas en lo Real (biológico o social) de la raza[41]. Por tanto, se puede afirmar que lo que la actitud «posideológica» del sobrio enfoque pragmático de la realidad excluye como «ficciones ideológicas anticuadas» sobre la existencia de antagonismos sociales, como «pasiones políticas» que ya no tienen cabida en la racional administración social del presente, es lo propio Real histórico.

Pero ¿qué nos dice todo esto del ciberespacio? El ciberespacio, desde luego, es un fenómeno rigurosamente tecnológico-científico; lleva la lógica de la meteorología moderna a su extremo: no solo es que en ella no tenga cabida la pantalla fantasmática, sino que crea la propia pantalla al manipular lo Real de los *bytes.* Sin embargo, en absoluto es casual que la *ciencia moderna, incluida la meteorología, confíe intrínsecamente en la pantalla de la interfaz.* En el planteamiento científico moderno, los procesos se *simulan* en la pantalla, desde los modelos de subpartículas atómicas, pasando por las imágenes de nubes captadas por radar que aparecen en los informes meteorológicos, hasta llegar a las fascinantes imágenes de la superficie de Marte y otros planetas (siempre manipuladas mediante técnicas informáticas –colores añadidos, etc.– con el fin de realzar su efecto). Por tanto, el resultado de la suspensión del agujero negro del más allá en el universo de la ciencia moderna es que a la «realidad

[41] En lo que a esto respecta, me guío por ideas formuladas por Jacques Rancière (en una conversación privada). Esta actitud, que establece una línea de demarcación entre «problemas reales» y «quimeras ideológicas», es, desde Platón, la base de la ideología: la ideología es, por definición, autorreferencial, es decir, siempre se impone estableciendo una distancia con (lo que denuncia como) «mera ideología».

global», en la que ya no hay ni un solo agujero negro impenetrable, solo se puede acceder en la pantalla: la abolición de la pantalla fantasmática que servía como puerta de entrada al más allá convierte *toda la realidad* en algo que sólo existe en la pantalla, en una superficie plana. Se puede expresar la misma idea desde un punto de vista ontológico: en cuanto queda en suspenso la función del agujero negro que mantiene abierto el espacio en el que se da cabida a eso para lo que no hay lugar en nuestra realidad, perdemos nuestro «sentido de la realidad».

Por tanto, el problema con el funcionamiento social actual del ciberespacio es que, potencialmente, elimina la disparidad, la distancia entre la identidad simbólica pública del sujeto y su trasfondo fantasmático: las fantasías se exteriorizan inmediatamente de manera cada vez más rápida en el espacio simbólico público; la esfera de la intimidad pasa al ámbito de lo social de manera cada vez más directa. La violencia intrínseca al cibersexo no reside en el contenido potencialmente violento de las fantasías sexuales, el cual se agota en la pantalla, sino en el acto formal de ver cómo mis más íntimas fantasías se me imponen desde fuera. Una escena desagradable y perturbadora de *Corazón salvaje,* de David Lynch (William Dafoe invade el espacio de Laura Dern, toca sus partes íntimas, la obliga a decir «¡Fóllame!» y, tras oírselo decir, le contesta: «No, gracias. Hoy no tengo tiempo, pero, en otra ocasión, lo haré encantado»)[42] ilustra perfectamente la violencia obscena del cibersexo, en el cual, a pesar de que (o, más bien, precisamente por ello) «nada ocurre realmente en nuestra realidad corporal», el meollo fantasmático de nuestro ser queda al desnudo de forma mucho más directa y, con ello, nos vuelve completamente vulnerables e indefensos.

* * *

La perspectiva de la digitalización completa de toda la información (todos los libros, todas las películas, toda la documentación existente… informatizada y disponible al instante) promete proporcionar la materialización casi perfecta del gran Otro: fuera, en la máquina, «todo quedará escrito», se producirá una reproducción simbólica completa de la realidad. La perspectiva de una contabilidad simbólica perfecta augura también un nuevo tipo de catástrofe, en el que una repentina alteración de la red (un virus extraordinariamente efectivo, por ejemplo) borrará al «gran Otro» informatizado y dejará intacta la «realidad real» externa. Así llegamos a la idea de una catástrofe puramente virtual: aunque, en la «vida real», no suceda absolutamente nada y parezca que las cosas siguen su curso, la catástrofe es completa y absoluta, pues la «realidad» queda privada súbitamente de su soporte simbólico… Sabido es que los grandes ejércitos se dedican cada vez en mayor medida a enfrascarse en juegos de guerra virtuales

---

[42] Para un análisis más detallado de esta escena, véase al apéndice I, *infra*.

y ganan o pierden batallas en pantallas de ordenador, batallas que simulan todas las condiciones concebibles de la guerra «real». Por tanto, es natural que se plantee la siguiente pregunta: si mantenemos relaciones sexuales virtuales, etc., ¿por qué no hacer la guerra virtual?, ¿por qué no reemplazar la guerra «real» por una gigantesca guerra virtual que acabaría sin que la mayor parte de la gente corriente se diera cuenta de que hubo guerra alguna, como esa catástrofe virtual que no produciría cambio perceptible alguno en el universo «real»? ¿Es posible que, así como Hegel tuvo el presentimiento de que el final del arte (entendido como la «aparición sensible de la Idea»), el momento en que la Idea se aparta del medio sensible y se retira a su expresión conceptual más inmediata, libera a la sensibilidad de las limitaciones de la Idea, así también la virtualización radical –es decir, la «digitalización», transcripción y reproducción de la realidad entera en el «gran Otro» del ciberespacio– redima, en cierto modo, «la vida real» y haga posible percibirla de otra forma?

APÉNDICE I
De lo sublime a lo ridículo: el acto sexual en el cine

En un ensayo titulado *El humor,* Freud se refiere a la oposición entre el inconsciente y el superyó, con vistas a determinar la diferencia entre el chiste y el humor, las dos modalidades de lo cómico. El chiste es «la contribución a lo cómico hecha por el inconsciente», mientras que el humor es «la contribución a lo cómico hecha por medio del superyó»[1]. La conexión entre el chiste y el inconsciente parece fácil de comprender: en un chiste, un pensamiento preconsciente se entrega por un momento a una revisión inconsciente. Sin embargo, ¿cómo podemos penetrar en la conexión entre el humor y el superyó, el «severo amo» del Yo, por lo común asociado con rasgos completamente opuestos, como la culpabilización y la represión sádica y cruel?

La «neutralidad malevolente» del superyó es la de la posición imposible del metalenguaje puro, en la cual parece que el sujeto pudiera abstraerse de la situación en la que está y observarse desde fuera. Esta escisión es la escisión entre el superyó y el Yo: cuando el sujeto adopta esta posición neutral, de pronto percibe su Yo, con todos sus problemas y emociones, como algo trivial e insignificante, *quantité négligeable…* Los ingleses, supuestos especialistas en el desprecio de los propios problemas, sobresalen en el humor «flemático»; recuérdese la escena de *Pero… ¿quién mató a Harry?,* de Hitchcock, en la que el maduro caballero arrastra el cadáver por un camino del bosque y se encuentra con una anciana que le pregunta muy amablemente si tiene algún problema; aún con el cadáver a sus pies, fijan su primera cita. Esta es la distancia que separa el humor de los chistes o de lo que resulta simplemente divertido. Es decir, a

[1] «Humour», en *The Pelican Freud Library, vol. 14: Art and Literature,* Harmondsworth, Penguin, 1985, p. 432 [ed. cast.: «El humor», en *Obras completas,* tomo VIII, trad. de L. López, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974].

diferencia de una persona atrapada en su máscara y que ya no sabe separarse de ella (como en la historia del viejo estirado al sol que, para deshacerse de unos críos que corretean y gritan a su lado, les dice «¿Por qué no vais a la otra punta del pueblo? ¿No sabéis que dan caramelos gratis?», y, al cabo de un rato, piensa «¿Qué demonios hago aquí? ¡Yo también quiero caramelos…!» y corre tras los críos), en el humor una persona mantiene la distancia cuando menos cabría esperarlo y actúa como si algo cuya existencia conocemos perfectamente *no existiera* en realidad.

En eso reside el humor que destila *Ese oscuro objeto del deseo,* de Buñuel: el maduro enamorado (Fernando Rey) actúa como si no se diera cuenta de que la mujer a la cual ama no es una sola persona, sino dos (interpretadas por dos actrices). Conforme a la interpretación feminista al uso, el pobre está tan ciego por la imagen fantasmática de la mujer que es incapaz de ver la existencia de las dos mujeres. Sin embargo, cabría oponer dos interpretaciones diferentes y, tal vez, más productivas:

> (1) *sabe* que en realidad hay dos mujeres, pero *actúa* como si solo hubiera una, ya que su fantasía determina sus actos al margen de su saber consciente. Tal es la paradoja fundamental del concepto marxiano del fetichismo de la mercancía: este no designa una teoría (burguesa) de política económica, sino una serie de presupuestos que determinan la estructura de la práctica económica «real» del intercambio mercantil; en teoría, un capitalista es un nominalista utilitarista, pero en la práctica (del intercambio) se guía por «caprichos teológicos» y actúa como un idealista especulativo…
>
> (2) ¿Por qué no pensar que, en realidad, hay una sola mujer y que el hombre se limita a proyectar la escisión entre la puta y la esposa fiel y maternal, propia de la percepción masculina de las mujeres en el patriarcado, de modo que, a causa de las coordenadas ideológicas del marco fantasmático, se (mal)interpreta que una sola mujer «real» es dos?

Sin duda, los grandes maestros del humor en el cine (que no de los chistes, como los de los Hermanos Marx) son los Monty Python[2]. Un episodio de *El sentido de la vida* se desarrolla en el apartamento de una pareja. Dos hombres de la unidad de «transplantes de órganos vivos» llaman al timbre: vienen a llevarse el hígado del esposo. El pobre se resiste: tienen derecho al hígado solo cuando muera, pero los hombres le aseguran que no sobrevivirá a la extracción… Así que se ponen manos a la obra y empiezan a sacar, como si tal cosa, vísceras ensangrentadas. La mujer no puede soportar el espectáculo y se marcha a la cocina; uno de los hombres la sigue y le pide también su hígado. Ella se niega, pero de la nevera sale un caballero que la lleva a dar un paseo por el universo, mientras canta sobre los billones de estrellas y

---

[2] En lo que a esto respecta, me apoyo en A. Zupančič, «The Logic of the Sublime», *The American Journal of Semiotics* 9:2-3, 1992, pp. 51-68.

planetas y su perfecta armonía. Cuando la mujer comprende lo mezquino e insignificante de su problema en comparación con la grandeza del universo, consiente en donar el hígado. ¿No se trata de una escena «kantiana» en sentido literal? ¿No evoca el concepto kantiano de lo sublime, en el que se subraya cómo «la visión de una multitud innumerable de mundos aniquila, por así decirlo, la importancia que tengo como criatura que debe devolver al planeta (una mera mota en el universo) la materia de la que proviene, la materia animada, por breve tiempo, de energía vital»[3].

El sentimiento de lo sublime surge, por supuesto, de la distancia existente entre la nulidad del hombre como ser natural y el poder infinito de su dimensión espiritual. Este mecanismo permite explicar la impresión causada, a finales de la época victoriana, por la figura trágica de «El hombre elefante», tal como sugiere el subtítulo de uno de los libros acerca de él *(Estudio de la dignidad humana):* era la distorsión monstruosa y nauseabunda de su cuerpo lo que revelaba la pureza y dignidad de su vida interior. ¿No encontramos en esa misma lógica la clave del tremendo éxito de la *Historia del tiempo,* de Stephen Hawking? ¿Hubieran resultado tan atractivas para el público esas reflexiones sobre el destino del universo, ese intento de «leer en la mente de Dios», de no haber sido obra de un minusválido, de un paralítico que se comunica con el mundo solo gracias al débil movimiento de un dedo y habla con una voz impersonal generada por ordenador? Sin embargo, esa misma distancia puede causar también un efecto ridículo: *«Du sublime au ridicule, il n'y a qu'un pas!»,* dice un inglés enfáticamente; *«Oui, le pas de Calais»,* responde un francés con mordacidad. Con *El sentido de la vida* parece que los ingleses le hubieran dado al chiste una vuelta de tuerca, pues la película es sublime y ridícula al mismo tiempo; en ella se dan la mano el humor y lo ridículo.

¿Cuál es el papel de las relaciones sexuales en todo esto? En la medida en que constituyen un elemento perturbador y son fuente de confusión, invitan a adoptar la posición de un observador indiferente, a cuyos ojos resultan ridículas y carentes de importancia. Recuérdese la famoso foto publicitaria en la que Hitchcock mira como si tal cosa a Grace Kelly y Cary Grant fundidos en un beso apasionado… Uno de los episodios de *El sentido de la vida* gira en torno al tema de la educación sexual y expresa perfectamente no solo la imposibilidad de situarse a una distancia neutral respecto de la propia pasión, sino también que el imperativo del superyó no es otro que gozar. El profesor pregunta a los pupilos cómo estimular una vagina; estos, pillados en falta, se avergüenzan, evitan la mirada del maestro y tartamudean respuestas vacilantes, mientras el profesor les reprende severamente por no practicar en casa. A continuación, con ayuda de su mujer, les enseña en qué consiste la penetración; uno de los es-

[3] I. Kant, *Critique of Practical Reason,* Nueva York, Macmillan, 1956, p. 166 [ed. cast.: *Crítica de la razón práctica,* trad. de R. Rodríguez, Madrid, Alianza, 2009].

colares, muerto de aburrimiento, lanza un mirada furtiva por la ventana y el profesor, sarcástico, le pregunta «¿Tendría usted la amabilidad de decirnos qué es eso tan interesante que hay ahí fuera?»… El examen al que el maestro somete a los niños, quienes no muestran el menor interés por el tema, resulta tan divertido porque saca a la luz la verdad a menudo oculta por el estado «normal» de las cosas: el goce no es un estado espontáneo e inmediato, sino que está sostenido por un imperativo del superyó, cuyo contenido último, como Lacan subrayó una y otra vez, es «¡Goza!».

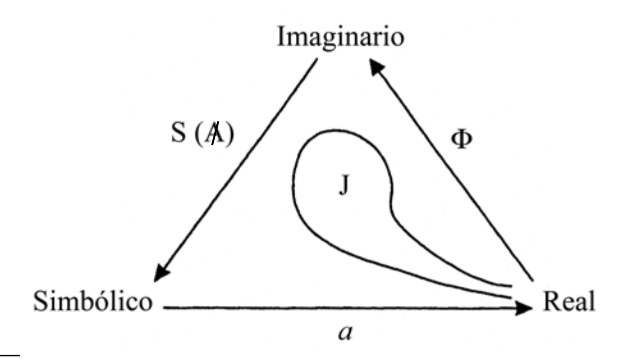
Tal vez el modo más sencillo de mostrar la paradoja del superyó sea el de expresar ese imperativo diciendo «¡Te guste o no, goza!». Imaginemos al típico padre que se toma muchas molestias en organizar una excursión dominical y, tras diversos aplazamientos, grita a sus hijos «¡Por vuestro bien, espero que disfrutéis!». En los viajes de vacaciones, es bastante habitual sentir la necesidad de gozar; «hay que pasarlo bien» o, de lo contrario, nos sentimos culpables. (En la «feliz década de 1950», bajo la égida de Eisenhower, esa necesidad se elevó a la categoría de deber patriótico y cotidiano; como dijo un consejero de la Casa Blanca, «No ser feliz hoy día es antiamericano»). Quizá los japoneses sean quienes han hallado un modo más perfecto para salir del atolladero del superyó: se enfrentan valientemente con la paradoja, haciendo del «divertimento» parte organizada de los deberes cotidianos; así, cuando el divertimento oficial y organizado toca a su fin, uno ha cumplido ya con su deber y es libre *para divertirse de verdad,* relajarse y gozar… Por consiguiente, el ideal inalcanzable sería el de una prostitución perfecta, en la que la satisfacción sexual y el trabajo coincidieran plenamente: al hacerlo por dinero (de una manera completamente maquinal, sin pasión alguna), cumplo con el deber de gozar impuesto por el superyó, de manera que, cuando acabo de trabajar, por fin soy realmente libre, por fin me libero de la presión de ganar dinero para subsistir y de los límites del superyó.

El logro de los Monty Python –sacar a la luz la paradoja del goce cimentada en el imperativo del superyó, por la cual la libertad no consiste en tener libertad para gozar, sino en liberarse del goce– permite insertarlos en la tradición de los autores «demasiado conformistas», que subvierten la ideología dominante al tomarla más al pie de la letra de lo que ella misma está dispuesta a hacerlo[4]. Cuando malebranche «reveló el secreto» (la verdad perversa) del cristianismo (no es que Cristo viniera a la Tierra para librarnos del pecado, de la herencia de la caída de Adán; al contrario, *Adán tuvo que caer para permitir que Cristo viniera a la Tierra y dispensara la salvación*), ¿no actúo exactamente del mismo modo que los Monty Python? ¿Y no muestran los Monty Python una y otra vez las paradojas estructurales y los cortocircuitos que subyacen a nuestro deseo?

---

[4] Para un estudio más detallado de este «exceso de conformismo subversivo», véase el capítulo 2, *supra.*

Así pues, el humor es una forma de defensa contra la dimensión de lo Real traumático que se manifiesta en el acto sexual. Desde luego, antaño, en los felices tiempos del Código Hays, es decir, desde la década de 1930 hasta finales de la de 1950, estaba prohibida toda referencia al acto sexual, por remota que fuera (en el dormitorio, las camas de los esposos tenían que estar separadas y ellos tenían que llevar siempre todas las piezas del pijama…). La dureza de la censura dejaba una única salida: emplear, de forma reflexiva, el propio vacío que señalaba la ausencia (y, por tanto, a otro nivel, la presencia) del acto. El ejemplo por antonomasia de uso cómico de esta disparidad aparece en *El milagro de Morgan's Creek,* de Preston Sturges, en la que el auténtico milagro es que la película pasara la censura. Toda la historia se organiza alrededor de un vacío, de una ausencia central: ¿qué pasó la noche en la que Betty Hutton acudió a la fiesta de despedida de los soldados? El desenlace (el nacimiento de sextillizos) pone de relieve que aquella fatídica noche participó en una orgía con seis hombres (una *«gang bang»*). El eclipse del recuerdo de esa noche (desde el momento en que Betty Hutton se golpea la cabeza contra la bola de espejo hasta la mañana siguiente, cuando se despierta en el coche que la lleva de regreso a casa) es lo que Lacan llama *aphanisis,* el autoborrado del sujeto, que se produce cuando este se acerca demasiado a su fantasía[5]. Con la relajación de la década de 1960, cuando se empezaron a permitir aunque solo fueran referencias indirectas al acto sexual, estas eran de tres tipos: cómicas, perversas y pasionales. Esos tipos corresponden a las tres clases de objetos que aparecen en este esquema, extraído del seminario de Lacan titulado *Encore*[6]:



[5] En el cine estalinista también se encuentra el hueco, la pura ausencia, en lugar del acto sexual. A propósito, el propio Hollywood brinda un caso ejemplar: en *La estrella del Norte* (cuyo guión es de Lillian Hellman), cuando la feliz pareja del koljós (Anne Baxter y Farley Granger) sueña con el futuro que les espera, se ven rodeados de un montón de nietos, *no de* hijos; se pasa en silencio por encima de la primera generación de descendientes, se la censura, puesto que entraña –¡ni más ni menos!– relaciones sexuales entre los progenitores.

[6] Véase J. Lacan*, Le Séminaire, livre XX: Encore,* París, Éditions du Seuil, 1975 [ed. cast.: *Aun,* trad. de J. L. Delmont-Mauri, J. Sucre y D. Rabinovich, Buenos Aires, Paidós, 1998].

Para empezar, expliquemos el esquema. Los tres ángulos del triángulo representan las tres dimensiones fundamentales que, según Lacan, estructuran el universo humano: lo Real (la «dura» realidad traumática, que se resiste a la simbolización), lo Simbólico (el campo del lenguaje, de la estructura simbólica y la comunicación) y lo Imaginario (el dominio de las imágenes con las que nos identificamos y que nos llaman la atención). La «J» que figura en el centro del triángulo designa la *Jouissance,* el abismo del goce traumático/excesivo que amenaza con devorarnos y respecto del cual el sujeto trata desesperadamente de mantenerse a distancia (como el protagonista de «Descenso al Maelström», de Poe, quien a duras penas logra que el remolino no lo engulla). Los tres objetos a los lados del triángulo especifican las tres formas en las que cabe «domesticar» o «normalizar» esa horrible Cosa que hay en el medio, percibirla para que no resulte aterradora: S (Ⱥ) es el significante del Otro barrado *(Autre)* y señala la inconsistencia inherente al orden simbólico, el hecho de que hay algo que se resiste a la simbolización y provoca disparidades y rupturas en el orden simbólico; *a,* el objeto *a,* es el objeto parcial que pone en marcha el movimiento metonímico del deseo (la nariz, los pies, el cabello… dentro de las perversiones); la Phi mayúscula es la imagen fascinante que representa a la Cosa imposible (la mujer fatal en el cine negro, por ejemplo)[7]. La matriz de estos objetos se ajusta a los tres modos de representar el acto

---

7 La misma tríada de Phi, *a* y S (Ⱥ) resulta claramente discernible en los tres grandes éxitos cinematográficos del verano de 1996 (*Twister, Independence Day* y *Misión imposible*); en cada uno de ellas, hay un objeto encarna lo Real. El vórtice del tornado de *Twister* es, obviamente, Phi, el objeto aterrador que representa la Cosa real. Los otros dos casos, aunque resulten menos evidentes, acaso sean más interesantes. En *Independence Day,* el contacto con los alienígenas invasores se establece mediante un *virus* infiltrado en su ordenador. ¿No constituye un virus informático –un intruso, un parásito que interrumpe el buen funcionamiento del ordenador, un «órgano sin cuerpo» que hace que el cuerpo en el que penetra «se vuelva loco» y funcione de manera anómala– un ejemplo de lo Real en el ámbito del ciberespacio, de lo Real en cuanto S (Ⱥ)? Es decir, ¿no es el virus informático la figura por antonomasia *del significante de la incoherencia (del ordenador) del Otro,* el significante por cuya intervención el gran Otro del ciberespacio (las reglas de los programas informáticos) pierde su coherencia? En este contexto, el propio término «virus» resulta sintomático, pues representa la máxima amenaza tanto en el ciberespacio como en la «vida real» (desde el ébola hasta el sida).

Misión imposible, de Brian de Palma, es representativa de la nueva sensibilidad material del cine de hoy: por una parte, una trama extremadamente complicada, con dobles y triples inversiones (el propio agente que debe descubrir la trama y solucionar el problema es el traidor), con multitud de artilugios tecnológicos (como gafas que transmiten en directo lo que una persona ve); por otra parte, el estricto correlato de esta trama demasiado compleja es el incremento del goce que se obtiene con las texturas materiales, la presencia de superficies impecables en las que cualquier muestra de animalidad o humanidad corporal puede ser catastrófica (como la inesperada aparición de la rata en el respiradero o la pequeña gota de sudor en la famosa escena del robo de la CIA), es decir, algo así como una textura hiperrealista en la que los objetos materiales están desprovistos de la materialidad vulgar de los malos olores y la corrupción, mientras que, al mismo tiempo, resultan excesivamente presentes en lo que tie-

sexual: cómico, perverso y extático-pasional. En el modo cómico se pone al descubierto la distancia que separa el acto sexual de nuestras interacciones sociales cotidianas; en el modo perverso, el centro de interés se desplaza a un objeto parcial, que actúa como representante del acto imposible-irrepresentable (para Lacan, el ejemplo por excelencia de objeto parcial es *la propia mirada:* lo que fascina en última instancia al perverso es la mirada paralizada por una Cosa traumática que nunca se hace presente, como la de la cabeza de Medusa); por último, se puede intentar crear una imagen fascinante para volver presente la pasión del acto.

Permítasenos hablar un poco más de lo cómico. El acto sexual y lo cómico: parece que estos dos conceptos se excluyeran sin remedio alguno. ¿No es el acto sexual el momento de entrega más íntima, el punto en que el participante nunca puede asumir la actitud de un irónico observador externo? Sin embargo, por esa misma razón, el acto sexual siempre parece un poco ridículo a quien no participa en él; el efecto cómico surge del propio desacuerdo entre la intensidad del acto y la calma indiferente de la vida cotidiana. Para la mirada externa y «sobria», hay algo irreductiblemente divertido (estúpido, excesivo) en el acto sexual. (Llegados a este punto, resulta imposible no mencionar la inolvidable forma en que el Conde de Chesterfield expresó sus reservas al respecto: «El placer es momentáneo, la postura, ridícula, y el gasto, dañino»)[8].

Así pues, la dimensión extática del acto sexual resulta propiamente *irrepresentable.* No solo es que se trate de un éxtasis al margen de todas las normas, que una mirada externa y desinteresada no puede captar nunca. Por definición, el encuentro entre las

---

nen de mecanismos perfectos, desprovistos de problemas, etéreos. La rata del respiradero y la gota de sudor no son cuerpos ordinarios, sino, justamente, el objeto *a,* algo así como el remanente/excremento sublime de la propia reducción del cuerpo vulgar a una máquina perfectamente engrasada. La pequeña gota de sudor que resbala por la cabeza de Cruise cuando está colgado del techo de la ultrasecreta sala de ordenadores de la CIA y que, si toca el suelo, hará que los detectores adviertan la presencia de un intruso, no es un excremento corporal ordinario, sino algo así como el signo materializado y etéreo de una presencia en cuya transparencia cristalina no se ve ni rastro de suciedad. (En contraste con esa espectral presencia corpórea, el cuerpo del especialista en ordenadores de la CIA que vomita y suda es un cuerpo material, sucio y ordinario.)

[8] También Milan Kundera pasa de lo dramáticamente sublime a lo patético. Ya en su primera novela, *La broma,* el amor de juventud del narrador, hoy una mujer madura, pretende suicidarse, pero se equivoca de tubo y, en lugar de tomarse las pastillas tóxicas, ingiere un potente laxante: el único resultado de su dramático acto es que ha de ir corriendo al lavabo… En su última novela, *La lentitud,* un biólogo de la República Checa que tras la caída del socialismo, participa en un congreso internacional en Francia, pretende hablar brevemente, al principio de su intervención, de los horrores del totalitarismo; sin embargo, el dramatismo de sus comentarios le hace olvidarse de comunicar sus hallazgos científicos y bajarse del estrado tras el aplauso suscitado por sus palabras introductorias en defensa de la libertad…

reglas (simbólicas) y la pasión es un encuentro fallido: seguir las reglas no garantiza nunca el efecto deseado, pero, a veces, el camino contrario, la entrega inmediata al éxtasis, es aún más catastrófico. Cualquier manual sexual de cierta calidad informa de que, en caso de impotencia, lo peor que puede hacer el hombre es olvidarse de las reglas y relajarse, dejarse llevar. Lo más efectivo es enfocar el tema de un modo puramente instrumental, tratarlo como una tarea difícil que se debe hacer y hablar al respecto desde una supuesta distancia desinteresada, incluso tomar notas para trazar algo así como un plan de combate (¿te lamo primero ahí?, ¿cuántos dedos introduzco?, ¿qué harás tú mientras tanto con la boca y los dedos?...); así, de súbito, nos veremos nuevamente transportados... La dimensión «real» radica en esta indecidibilidad absoluta: entregarnos al éxtasis *puede* funcionar, pero también hacer que todo resulte ridículo. Dicho de otro modo, no es que el acto sexual sea algo parecido a una cosa-en-sí kantiana, situada más allá de las representaciones, sino que está escindido en su interior: lo «cómico» es, en cierto sentido, el acto sexual «en cuanto tal», «en-sí-mismo», puesto que no hay un modo «correcto» de hacerlo y, por definición, lo hacemos siempre a partir de un aprendizaje, de la imitación de las reglas que vemos seguir a otros. Lo que me interesa subrayar es que la escisión entre el acto sexual y su representación afecta al propio acto: por eso siempre cabe la posibilidad de que, en un momento dado, parezca ridículo a quien lo practica...

La prueba última de esta irrepresentabilidad es, precisamente, la pornografía, con su pretensión de «mostrarlo todo»; para ello, ha de sacrificar la relación de «complementariedad» (en el sentido de la física cuántica) entre la narración y el acto sexual: la congruencia entre la narración fílmica (el despliegue de la historia) y la mostración directa del acto sexual es estructuralmente imposible: si elegimos una cosa, nos quedamos sin la otra. De esta «complementaridad» entre narración y acto se sigue lógicamente otra paradoja de la pornografía: la de que dicho género, centrado en la actividad humana supuestamente más espontánea que existe, tal vez sea el más codificado de todos, incluso en los menores detalles. El rostro de la actriz durante el coito, por ejemplo, puede adoptar cuatro expresiones codificadas: (1) indiferencia, comunicada por una mirada perdida, por el acto de mascar chicle, de bostezar...; (2) la actitud «instrumental», como si el sujeto estuviera desarrollando una tarea difícil, que requiriera mucha concentración: mirada gacha, dirigida a donde todo ocurre, labios apretados en señal de esfuerzo y concentración...; (3) la mirada provocativa a los ojos del hombre, cuyo mensaje es «¡Más fuerte! ¿Eso es todo lo que sabes hacer?»; (4) rapto extático, con ojos entornados. Por cierto, ¿no corresponden estas cuatro expresiones a los cuatro discursos articulados por Lacan? ¿No corresponde la primera, la actitud indiferente, al discurso del amo; la segunda, la «instrumental», al discurso universitario materializado en un saber de tipo técnico, en un *savoir faire;* la tercera, a la provocación y el desafío histéricos al amo, y la

cuarta, la del rapto extático, a lo que Lacan llama la «destitución subjetiva», la identificación con el objeto-causa del deseo, característica de la posición del analista?

El antagonismo más difícil de admitir es que la pornografía presenta la «unidad de los opuestos» con radicalidad insuperable: por una parte, la pornografía entraña la exteriorización total de la experiencia de placer más íntima (hacerlo por dinero frente a una cámara); por otra, la pornografía es, en virtud de su propia «falta de decoro», probablemente el género más utópico: es propiamente «edénico», en la medida en que entraña una suspensión, frágil y momentánea, de la barrera que separa lo íntimo/privado de lo público[9]. Por este motivo, la posición pornográfica es insostenible: no puede durar demasiado, pues descansa en algo así como una suspensión mágica de las reglas del decoro, constitutivas del vínculo social; se trata de un universo propiamente utópico, donde lo íntimo se puede hacer público, donde unas personas pueden copular delante de otras…

Dos características esenciales de la pornografía son la repetición y la mirada. En primer lugar, existe el impulso de repetir la misma escena una y otra vez, como si quisiéramos convencernos de que esta suspensión imposible del Otro que regula nuestra realidad (social) «existe de verdad». Por otro lado, la imagen o escena que miramos debe «devolvernos la mirada» abiertamente: en ello reside su «falta de decoro». Por eso nos da vergüenza mirarla directamente y evitamos la mirada que parte de la escena pornográfica; esa mirada la vuelve obscena e indecorosa, a diferencia de los primeros planos protomédicos de los órganos sexuales. El grado cero de la imagen pornográfica es el de una mujer que muestra sus genitales *y* nos devuelve desafiante la mirada: lo que muestra, a la postre, es su falta, su «castración», como el castrato Farinelli (en la película de Corbiau), quien mira «indecorosamente» al público que, avergonzado, rehúye su mirada; es el espectador, no el objeto, el que se siente avergonzado… (¿No se da el mismo fenómeno en la vida cotidiana, cuando un minusválido o un vagabundo se divierten con *nuestra* incomodidad ante su presencia y nos mira desvergonzadamente mientras *nosotros* nos avergonzamos y rehuimos su mirada?)

Por tanto, la escena protopornográfica parece surgir en algo así como un espacio curvo: la pareja que copula se retuerce para que la mirada de la cámara pueda acceder a los órganos sexuales, de tal que forma, que, en ciertas ocasiones, obtenemos una auténtica condensación anamórfica cubista de diversas perspectivas (la mujer mira a la cámara y, al mismo tiempo, curva las caderas y extiende las piernas, para dejar también los genitales al descubierto). El ojo de la cámara es el objeto-causa que curva el espacio, el tercer intruso que «desbarata el juego» (el acto sexual «natural» en el que los participantes están inmersos el uno en el otro). La ilusión, por

[9] En lo que hace a esta idea, estoy en deuda con James McFarland, de la Universidad de Princeton.

supuesto, radica en pensar que, sin ese intruso, tendríamos un «acto sexual pleno»: un modo de interpretar la sentencia de Lacan *«il n'y a pas de rapport sexuel»* consiste en afirmar que el intruso que parece desbaratar el juego *hace cristalizar su goce;* sin ese intruso, lo único que tendríamos sería una escena plana, despojada de goce.

El verdadero enigma de la sexualidad pornográfica es que la cámara no solo no desbarata el goce, sino que lo provoca: la estructura elemental de la sexualidad ha de incluir algo así como una apertura que permita la entrada de un Tercero intruso, de un espacio vacío que puede llenar la mirada del espectador (o de la cámara) que presencia el acto. Esta escena pornográfica elemental (una mujer retorcida anamórficamente, que muestra su sexo a cámara y, además, dirige su mirada a ella) también pone al espectador frente a (lo que Lacan llama) la escisión del ojo y la mirada, en lo que esta tiene de más radical: la actriz o la modelo que clava la mirada en el espectador representa el ojo, mientras que el agujero abierto de la vagina representa la mirada traumática. Gracias a ese agujero abierto, la escena que contempla el espectador *le devuelve la mirada.* Por ello, la mirada no está donde uno esperaría (en los ojos que nos miran desde la pantalla), sino en el objeto/agujero traumático que traspasa nuestra mirada y centra nuestro interés; la mirada de la modelo viene a decir «Mira, veo cómo observas mi mirada…».

La lección de la pornografía es, por tanto, más importante de lo que parece: tiene que ver con el modo en que el goce está desgarrado entre lo Simbólico y lo Real. Por un lado, el goce es «privado», es el meollo que se resiste a la exposición pública (pensemos en lo embarazoso que nos resulta ver que nuestras formas más íntimas de goce, los tics que solo nos permitimos en privado, salen a la luz pública); por otro, sin embargo, el goce «cuenta» solo en cuanto lo registra el gran Otro; en sí mismo, tiende a la inscripción (desde la que conlleva el acto de jactarse en público de él hasta la que entraña la confesión a nuestro amigo más íntimo). El desacuerdo entre los dos extremos, entre el en-sí del placer «puramente privado», apartado de la mirada pública, y el para-sí del acto sexual completamente exteriorizado, manifiestamente escenificado para la mirada pública, es irreductible; en el primero siempre falta algo, mientras que el segundo siempre parece «falso». La referencia inherente al Otro, según la cual «no hay Don Giovanni sin su Leporello» (es obvio que Don Giovanni valora más la inscripción de sus conquistas en el registro de Leporello que el placer obtenido con ellas), es el tema de un chiste soez sobre un campesino pobre que, tras sufrir un naufragio, se encuentra en una isla desierta con Cindy Crawford. Tras mantener relaciones sexuales, ella le pregunta si se ha quedado satisfecho; él responde que sí, pero que, pese a todo, hay algo que sería ya el colmo de la satisfacción: ¿le haría el favor de vestirse como su mejor amigo, poniéndose unos pantalones y pintándose un bigote? Al ver que ella se queda asombrada y sospecha de que se encuentra ante un pervertido, el campesino añade que no se trata de lo que ella piensa,

como verá enseguida… Así que la modelo accede a su propuesta y, entonces, él se aproxima, le da un codazo y le dice, con la sonrisa obscena de la complicidad masculina: «¿A qué no sabes con quien acabo de montármelo? ¡Con Cindy Crawford!». Este Tercero, presente siempre como testigo, desmiente el ideal hedonista, es decir, introduce el momento de reflexividad que hace imposible la existencia de un placer privado, inocente y natural: el acto sexual tiene siempre algo de «exhibicionista», descansa en la mirada de Otro.

La tensión entre lo Simbólico y lo Real queda perfectamente de relieve en los efectos paradójicos de los conocidos intentos «políticamente correctos» de formalizar las reglas del juego sexual: antes de dar cada uno de los pasos, el hombre ha de pedir a la mujer que le dé permiso explícito para ello («¿Te puedo desabrochar la blusa?», etc.). El problema es doble. Primero, como los sexólogos nos dicen una y otra vez, incluso antes de que una pareja manifieste explícitamente el deseo de acostarse, todo ha quedado ya claro merced a las insinuaciones, al lenguaje corporal y al intercambio de miradas, por lo que la formulación explícita de las reglas resulta, en cierto sentido, *superflua.* Por tanto, el procedimiento de pedir explícitamente permiso antes de dar cada uno de los pasos, lejos de aclarar la situación, introduce un momento de radical ambigüedad; enfrenta al sujeto con el abismo del deseo del Otro («¿Por qué me lo pregunta? ¿No habrá sido lo bastante clara?»). A resultas de esta ambigüedad, la formulación explícita de las reglas crea un nuevo espacio para el despliegue de la agresividad, en el que cabe dar rienda suelta a formas mucho más refinadas de humillación. Imaginemos a un hombre que, tras preguntar a la mujer si puede desabrocharle la blusa y hacerlo, le preguntara si se la puede volver a abrochar: un acto cruel de rechazo, después de «inspeccionar la mercancía», disfrazado de cortesía… Una vez más, aquí tenemos la estructura del encuentro fallido, constitutiva del orden simbólico: o el mensaje (el permiso para seguir adelante) es implícito, y, por tanto, puede ser objeto de malas interpretaciones, o el intento de hacerlo explícito lo vuelve de nuevo radicalmente ambiguo.

Otra forma de expresar lo mismo es decir que, en la utopía pornográfica, la unidad de la autoexperiencia corporal queda disuelta por arte de magia, de modo que el espctador percibe los cuerpos de los actores no como totalidades unificadas, sino como un difuso conglomerado de objetos parciales coordinados: una boca por aquí, un pecho por allí, un ano más allá, una apertura vaginal junto a él… El efecto de los primeros planos y de los cuerpos extrañamente retorcidos y curvados de los actores priva a esos cuerpos de su unidad, como sucede con el cuerpo de un payaso, que él mismo percibe como un compuesto de órganos parciales que no logra coordinar por entero, con lo que ciertas partes parecen tener vida propia (recuérdese el típico número de circo en que el payaso levanta la mano, pero el extremo de esta no obedece a su voluntad y continúa colgando). La transformación del cuerpo en una pluralidad desubjetivada de

objetos parciales se consuma cuando, por ejemplo, una mujer hace un trío con dos hombres y practica una felación a uno de ellos, pero no de la forma habitual, chupándole activamente el pene, sino tumbada en la cama y con la cabeza colgando fuera del colchón; en esta postura, cuando el hombre la penetra, la boca de la mujer queda por encima de los ojos, la cara está invertida y el efecto es siniestro: el rostro humano, sede de la subjetividad, convertido en algo así como una máquina de succionar, bombeada por un pene. Mientras tanto, el otro hombre se ocupa de la vagina, elevada por encima de la cabeza y, por tanto, afirmada como centro autónomo del goce, no subordinado a la mente. El cuerpo de la mujer se transforma entonces en una multitud de «órganos sin cuerpo», máquinas de gozar, y los hombres que se dedican a ellas quedan también desubjetivados, instrumentalizados, reducidos a trabajadores que se ocupan de esos objetos parciales…[10]

La comicidad, desde luego, puede dar lugar a la perversión en cualquier instante, ya que la actitud perversa entraña un acercamiento «instrumental» a la sexualidad: se trata de «hacerlo» desde una distancia externa, como una tarea impuesta desde fuera, y no «porque sí». Tal vez la máxima prueba de que la perversión tiende necesariamente hacia lo cómico se encuentre en el último episodio de *Todo lo que usted quería saber sobre el sexo.* de Woody Allen, titulado «¿Qué ocurre dentro del cuerpo durante el acto sexual?». El interior del cuerpo aparece organizado como una gran compañía; en la cabeza, los ejecutivos observan la realidad exterior a través de un periscopio, como en un submarino, y luego dictan, por medio de megáfonos, las órdenes a las partes bajas, como si se tratara de una factoría socialista en tiempos del estalinismo: cuando un ejecutivo transmite la orden «¡Erección al 45 por ciento!», los operarios empiezan a bombear sangre al pene a través de tubos gigantescos, mientras cantan para darse ánimos; sin embargo, el objetivo no se cumple y todo se vuelve caótico hasta que la policía secreta descubre que se ha producido un sabotaje –cuyo responsable es un cura reaccionario del Departamento de Consciencia: el coito no era con la esposa–. Tras detener al saboteador y reanudar el trabajo, pronto se logra el objetivo empresarial del 45 por ciento…

Una de las primeras sugerencias explícitas del acto sexual en Hollywood, la escena de la seducción de *Con faldas y a lo loco,* de Billy Wilder, es una mezcla de comedia y perversión. En el yate, Marilyn Monroe seduce a Tony Curtis (el pobre músico que finge ser un millonario impotente), mientras en el club nocturno el millonario, auténtico propietario del yate, trata de seducir a Jack Lemmon (el amigo de Tony

---

[10] En la medida en que la pulsión se relaciona con el deseo como el objeto parcial con el sujeto, esta «desubjetivación» entraña pasar del deseo a la pulsión: el deseo se dirige al sujeto, al vacío que está en el núcleo de la subjetividad del otro, mientras que la pulsión no tiene en cuenta a toda la persona, sino solo al objeto parcial en torno al que circula (los zapatos, el ano…).

Curtis, vestido de mujer) bailando un apasionado tango… La perversión del rito «normal» de seducción es doble: por un lado, quien lleva la iniciativa es la mujer; por otro, el hombre que seduce a la mujer en realidad está seduciendo a un hombre disfrazado de mujer.

La perversión es también un rasgo constante de la actividad sexual en las películas de Hitchcock. Recuérdese la famosa escena de *Vértigo* en la que Judy (Kim Novak) se presenta al fin ante Scottie (James Stewart) vestida como Madeleine, la supuesta difunta. El primer rasgo perverso es la dimensión necrófila de la escena: Scottie quiere acostarse con una muerta; Judy le fascina por ser la encarnación de la difunta Madeleine. Por otro lado, el propio orden del proceso de seducción queda invertido: en lugar de desvestir a su amada, Scottie la viste. El modo en que Scottie lanza miradas angustiadas y tímidas al pasillo del que surge Judy vestida como Madeleine expresa la impaciencia del amante que aguarda a que su amada salga desnuda del baño. Cuando Judy se presenta ante él, Scottie se muestra visiblemente descontento: el pelo no está peinado como él quería; en sus conversaciones con Truffaut, el propio Hitchcock señaló que la economía libidinal de ese descontento es el de un hombre cuando ve que la chica vuelve del baño con las bragas aún puestas. No es de extrañar, por tanto, que la primera vez que Hitchcock mostró directamente el acto sexual en la pantalla (en *Frenesí*), este coincidiera con un asesinato: el asesino de la corbata estrangula a la víctima mientras la viola; así se confirma la idea de Truffaut de que Hitchcock filmaba el acto sexual como si fuera un asesinato y el asesinato como si fuera un acto sexual…

Aquí se puede ver hasta qué punto se inscribe la perversión en el propio acto de la censura: el desplazamiento del objeto o la actividad «apropiados» a otro suplementario (de desvestir a vestir, de lo vivo a lo muerto, de copular a asesinar…) que se produce bajo la presión de la censura –es decir, con vistas a evitar la descripción directa del acto– hace que las cosas empeoren más aún y añade al acto una dimensión adicional. Otra versión de la misma paradoja aparece en la neurosis obsesiva, en la que la «prohibición de lo erótico [por parte la censura] es al mismo tiempo, a pesar de todo, una erotización de la prohibición»[11]; los ritos compulsivos del neurótico, medidas defensivas contra su deseo (erótico) no reconocido/reprimido, adquieren un carácter extremadamente erótico, como lo demuestra que proporcionen una intensa satisfacción.

Estos atolladeros imprevisibles son la causa de que Hollywood dé preferencia a la tercera versión, la de la pasión «romántica», que trata de encubrirlos expresando el éxtasis sexual por medio de metáforas, acompañamientos musicales, etc. El peligro de esta opción es que las cosas pueden, en cualquier momento, adquirir un cariz ridículo.

---

[11] J. Butler, «The Force of Fantasy», cit.

Baste recordar el encuentro entre Sarah Miles y su amante, el oficial inglés, en *La hija de Ryan,* de David Lean: la descripción del acto sexual en medio del bosque, con el sonido del viento entre los árboles como forma de expresar su pasión silenciosa, resulta hoy una acumulación de tópicos ridícula. El papel de la apasionada banda sonora es de una importancia crucial, pues resulta profundamente ambiguo: al subrayar el éxtasis del acto sexual, la distancia que lo separa de la prosaica realidad cotidiana, estos sonidos (esta música apasionada) «privan de realidad», en cierto sentido, al acto; nos transmiten el peso opresivo de su agobiante *presencia.* Hagamos un pequeño experimento mental: imaginemos que, en medio de tan apasionada representación, de pronto dejara de sonar la música y solo quedase el incómodo silencio de los gestos enérgicos y presurosos, interrumpido de vez en cuando por algún estertor o gemido; en suma, que hubiéramos de enfrentarnos a la presencia inerte del acto sexual. La paradoja de la escena reside en que la agobiante presencia del sonido del viento funciona como la pantalla fantasmática que oculta lo Real del acto sexual.

La representación extática del acto sexual se inserta en la lógica de la «producción de la pareja», cuya culminación se encuentra en *Rojos,* de Warren Beatty. *Rojos* integra en el universo de Hollywood la Revolución de Octubre, el acontecimiento histórico más traumático para Hollywood, escenificándolo como el trasfondo metafórico del acto sexual entre los dos protagonistas, John Reed (interpretado por el propio Beatty) y su amante (Diane Keaton). En la película, la Revolución de Octubre se produce inmediatamente después de que surja una crisis en la pareja: al dirigir una feroz arenga revolucionaria a la excitada multitud, Beatty fascina a Keaton: ambos intercambian miradas de deseo y los gritos de la muchedumbre sirven como metáfora de la pasión renovada de los amantes. Las escenas míticas y cruciales de la Revolución (manifestaciones callejeras, el asalto del palacio de invierno) se alternan con planos de la pareja haciendo el amor, mientras las masas cantan la *Internacional* de fondo. Las escenas de masas funcionan como vulgares metáforas del acto sexual: cuando la negra multitud se acerca al fálico tranvía y lo rodea, ¿no es tal cosa una metáfora de Keaton, quien, en el acto sexual, está encima de Beatty y desempeña el papel activo? Al final, nace la feliz pareja, acompañada incluso por un árbol de Navidad; el mismísimo Lenin, dirigiéndose a los diputados en la gran sala, aparece como la figura paterna, que garantiza el éxito de la relación sexual… Aquí tenemos el exacto opuesto del realismo socialista soviético, en el que los amantes viven su amor como una contribución a la lucha en favor del socialismo, juran sacrificar sus placeres íntimos en aras de la Revolución y sumergirse en la masa. En *Rojos,* por el contrario, la revolución funciona como metáfora del éxito del encuentro sexual.

Lo que nos interesa subrayar es que la música de la *Internacional* desempeña en *Rojos* exactamente el mismo papel que el sonido del viento en *La hija de Ryan:* el de la pantalla fantasmática que nos permite sostener lo Real del acto sexual. La situación

habitual en la que, mientras estamos haciendo algo, «pensamos en *eso*» –en la sexualidad, referencia universal oculta en toda actividad–, queda invertida: es la actividad sexual real la que, para resultar aceptable, ha de estar sostenida por la pantalla «asexual» de la Revolución de Octubre (en lugar del típico «¡Cierra los ojos y piensa en Inglaterra!», lo que tenemos es «¡Cierra los ojos y piensa en la Revolución de Octubre!»). La lógica es la misma que la de esa tribu de nativos americanos cuyos miembros descubrieron que todos los sueños ocultaban un significado sexual, excepto *los de índole manifiestamente sexual:* en ese caso, el sentido radicaba en otra cosa. (En los diarios secretos de Wittgenstein, descubiertos hace poco, este dice que, mientras se masturbaba en el Frente durante la Primera Guerra Mundial, pensaba en problemas matemáticos…). Nos parece que *lo mismo ocurre en la realidad,* en la llamada «sexualidad real»: también esta precisa una pantalla fantasmática; como ya hemos visto[12], el contacto con un otro «real», de carne y hueso, establecido al tocar a *otro* ser humano, no es algo que pueda darse por supuesto; al contrario, resulta intrínsecamente traumático y solo se puede sostener en la medida en que ese otro entre en el marco de la fantasía del sujeto.

¿Qué ocurre cuando desaparece la pantalla? El acto se convierte en algo espantoso, horrendo incluso. Una excelente ilustración de lo dicho se encuentra en *El corazón del ángel,* de Alan Parker: Mickey Rourke y una hermosa adolescente criolla hacen el amor apasionadamente en la cama desvencijada de una habitación ruinosa; por las paredes y las grietas del techo se filtra el agua, que va a parar a unos recipientes; fuera llueve a cántaros. De repente, las gotas de lluvia se vuelven rojas, el agua se convierte en sangre que cae sobre la pareja, el coito se vuelve cada vez más salvaje y adquiere, literalmente, tintes asesinos cuando Rourke, ensangrentado, empieza a estrangular a la muchacha… Más interesante que la explicación «psicológica» de la escena (Rourke interpreta a un personaje con personalidad escindida, a quien le pasa inadvertido que fue él quien asesinó a la chica) es su puro efecto visual: para el espectador, la sangre que poco a poco se desborda por la habitación no es solo parte de la escena; la sangre funciona como una mancha que inunda paulatinamente los propios bordes del marco por el que el espectador observa la realidad en la pantalla.

Los aspectos verdaderamente traumáticos de esta escena no se encuentran, por tanto, en los fragmentos del pasado que se intercalan mientras presenciamos el crimen ritual, en los cuales, años atrás, el protagonista cambió de identidad, sino en la propia mancha, mediadora-intrusa entre los dos niveles, el presente (el acto sexual) y el pasado (el asesinato ritual). No es la mancha lo que evoca el pasado traumático; es el propio recuerdo del pasado lo que sirve de pantalla que oculta la molesta presencia de la mancha. Esta mancha, por tanto, socava la posición del espectador, el

---

12 Véase capítulo 2, *supra.*

cual, situado a una distancia segura, ha observado los acontecimientos, y, no se sabe muy bien cómo, lo arrastra a lo que sucede en la pantalla, como si en la realidad que se describe hubiera surgido algo «demasiado potente», que amenazara con desbordar el marco en el que se inserta. Parafraseando a Derrida, cabe decir que la mancha de sangre funciona como una parte de la escena (representada) que enmarca al propio marco. No es necesario añadir que, de este modo, nos hemos acercado a la misteriosa J mayúscula del esquema de Lacan: la mancha de sangre que se expande anuncia el abismo del goce letal que amenaza con devorarnos, con arrastrarnos a una noche de locura psicótica en la que por todas partes nos bombardeara un goce excesivo, insoportable. Con ello, el acto sexual aparece como algo espantoso, como aquello que perturba y socava el marco de la realidad. Dicho de otra forma, asistimos a la desintegración del soporte fantasmático de nuestra relación con la realidad.

Sin embargo, hay algo todavía peor que ser devorado por lo Real preontológico del acto sexual despojado de la pantalla fantasmática: lo contrario, es decir, confrontarse con la pantalla fantasmática despojada del acto. Como ya hemos visto, eso es lo que ocurre en una de las escenas más desagradables y perturbadoras de *Corazón salvaje,* de David Lynch. En un solitario motel, Willem Dafoe (Bobby Perú) presiona a Laura Dern: la toca, la manosea, invade su espacio y repite amenazadoramente «¡Di "fóllame"!», es decir, trata de obtener permiso explícito para consumar el acto sexual. Parece que la escena, tan espantosa, tan desagradable, no vaya a acabar nunca, y, cuando la exhausta Laura Dern dice, con voz casi inaudible, «¡Fóllame!», Dafoe, de pronto, se separa de ella, muestra una sonrisa agradable, amistosa, y replica tranquilamente «No, gracias. Hoy no tengo tiempo, pero, en otra ocasión, lo haré encantado…».

La incomodidad que provoca la escena radica, por supuesto, en advertir que el máximo placer de Dafoe es rechazar, tras haberla forzado, la petición de Dern: su inesperado rechazo es su máximo triunfo y, en cierto sentido, con ello la humilla más que si la hubiera violado. Ha logrado lo que quería: no el acto en sí, sino el consentimiento de ella, su humillación simbólica. Estamos ante una fantasía de violación que no se materializa y, con ello, resulta aún más humillante: se fuerza a la víctima a tenerla, a excitarse con ella, para luego volverla en su contra y abandonarla. Es decir, resulta claro que la brutal intromisión de Dafoe en su intimidad provoca en Laura Dern algo más que asco: justo antes de decir «¡Fóllame!», la cámara enfoca su mano derecha, que se relaja lentamente; es la señal de aquiescencia, la prueba de que él ha excitado su fantasía. Lo importante, por consiguiente, es interpretar esta escena conforme a las ideas de Lévi-Strauss, es decir, como una inversión de las escenas de seducción habituales (en las que al caballeroso acercamiento le sigue el violento acto sexual, después de que la mujer, el objetivo del seductor, al fin haya dicho «¡Sí!»). Digámoslo de otro modo: la amigable negativa de Bobby Perú al «¡Sí!» arrancado a

Laura Dern resulta tan traumática porque deja al descubierto la estructura paradójica del gesto constitutivo del orden simbólico, que es un gesto vacío[13]: tras forzar brutalmente el consentimiento, Perú trata este «¡Sí!» como un gesto vacío que se puede rechazar de forma educada; con ello, enfrenta violentamente a Laura Dern con la investidura fantasmática que subyace en su respuesta.

¿Cómo es posible que una figura tan espantosa y repulsiva como Bobby Perú excite la fantasía de Laura Dern? De nuevos nos encontramos con el motivo de lo espantoso: Bobby Perú resulta espantoso y repulsivo porque encarna en todo su esplendor el sueño de la vitalidad fálica no castrada; todo su cuerpo evoca un falo gigantesco, con su cabeza como glande[14]… Hasta en sus últimos momentos hay algo así como una energía en estado puro, que ignora la amenaza de la muerte: cuando el atraco al banco sale mal, se vuela la tapa de los sesos sin desesperación alguna, con una risa en los labios… Bobby Perú es uno de esos personajes formidables que gozan con su propio mal, el más conocido de los cuales, dentro de la obra de Lynch, es el Frank (Dennis Hopper) de *Terciopelo Azul,* pese a ser menos enigmático y más estereotipado. A uno le asalta la tentación de ir un poco más lejos y concebir la figura de Bobby Perú como la última encarnación de esa figura formidable en la que se centran todas las películas de Orson Welles:

> Bobby Perú es monstruoso físicamente, pero, ¿lo es también moralmente? La respuesta es sí y no. Sí, porque es culpable de cometer un crimen para salvar el pellejo; no, porque desde un punto de vista moral más elevado, está, al menos en ciertos aspectos, por encima del honesto y justo Sailor, quien siempre carecerá de esa plenitud vital que a mí me gusta calificar de shakesperiana. A esos seres excepcionales no se los pude juzgar conforme a leyes comunes y corrientes. Son a la vez más débiles y más fuertes que los demás […] y son mucho más fuertes porque están en contacto directo con la auténtica naturaleza de las cosas y tal vez, incluso, con Dios.

Me he limitado a cambiar los nombres que aparecen en la famosa descripción que André Bazin hizo del Quinlan de *Sed de mal,* de Orson Welles[15]; parece que las piezas encajan a la perfección…

Otro modo de explicar el efecto siniestro de esta escena de *Corazón salvaje* es centrarse en el *reverso* subyacente a la división de papeles que suele darse en el pro-

[13] Véase capítulo 1, *supra.*

[14] Véase M. Chion, *David Lynch,* Londres, British Film Institute, 1995 [ed. cast.: *David Lynch,* trad. de J. M. Marcén, Barcelona, Paidós, 2003].

[15] Véase A. Bazin, *Orson Welles: A Critical View,* Nueva York, Harper & Row, 1979, p. 74 [ed. cast., *Orson Welles,* trad. de F. Meliá, Barcelona, Paidós, 2002].

ceso de seducción heterosexual[16]. Podríamos empezar por el énfasis con el que se encuadra a Defoe, su enorme boca, sus labios abultados y mojados escupiendo saliva, retorcidos de manera obscena, dejando al descubierto unos dientes torcidos, sucios, espantosos. ¿Acaso la imagen no recuerda a la de la *vagina dentata,* aunque de una manera muy vulgar, como si esta apertura vaginal incitase a Dern a decir «¡Fóllame!». La clara referencia a la vagina en el rostro retorcido de Defoe señala que, bajo la escena evidente del macho agresivo que abusa de la mujer, hay otra trama fantasmática: la del adolescente rubio e inocente al que una mujer mayor, vulgar y envejecida primero provoca y luego rechaza. En este nivel, los papeles sexuales quedan invertidos: Dafoe es la mujer que se burla del inocente muchacho y lo provoca. Lo que resulta tan perturbador en Bobby Perú es su ambigüedad sexual, que oscila entre el puro poder fálico no castrado y la vagina amenazante, las dos facetas de la sustancia vital presimbólica. En consecuencia, hay que interpretar la escena como la inversión del motivo romántico de «la muerte y la doncella»: en este caso, lo que tenemos es «la vida y la doncella»[17].

¿Cómo entender, entonces, el «¡No, gracias!» de Bobby Perú, una de las grandes muestras de ética del cine contemporáneo? Tal vez la forma más correcta de hacerlo sea comparar la puesta en escena de esta secuencia con la de una de la vida real, posiblemente el rito racista más humillante del viejo sur de los Estados Unidos: una banda de blancos que se mete con un afroamericano y le fuerza a insultarlos. Mientras al afroamericano lo sujetan sus amigos, uno de los blancos le dice «¡Vamos, escúpeme! ¡Dime que soy un mierda!», etc., para poder propinarle una brutal paliza o lincharlo, como si quisiera crear retroactivamente la situación dialógica propicia para dar libre curso a su violencia. Aquí encontramos la *perversidad* de la palabra injuriosa en estado puro: el orden correcto de sucesión e implicación queda trastocado; en una grotesca imitación del orden «normal», incito a la víctima a que me

[16] Debo esta idea a una conversación con Román de la Campa, de la Universidad de Stony Brook.

[17] Otro rasgo crucial es la evidente exageración teatral del hostigamiento al que Dafoe somete a Dern: la escena entraña una tercera mirada para la que se escenifica, como la gesticulación y los gritos desaforados de Dennis Hopper mientras acosa brutalmente a Isabella Rossellini en la célebre escena de *Terciopelo azul* (por otro lado, es evidente que la ridícula teatralidad de Hopper se dirige también al observador en el armario, obvio representante del espectador). La amable negativa de Perú a atender al «¡Fóllame!» de Dern resulta incomprensible sin la referencia a esa tercera mirada, y toda la escena resulta tan desagradable para el espectador precisamente porque se ve obligado a ocupar el lugar de esa tercera mirada, porque su posición como testigo se inscribe directamente en la escena: la negativa final es como un «chiste malo» que provoca en el espectador (no en Dern) una risa incómoda y le hace descargar la energía acumulada ante la perspectiva de la jugosa escena de copulación que tendría que haberse producido tras el «¡Fóllame!». Dicho de otro modo, si la escena resulta tan incómoda no es porque nos avergüence la humillación de Dern, sino porque pone al descubierto nuestra esperanza fantasmática.

insulte por voluntad propia, para asumir la posición discursiva del ofendido y, por tanto, justificar mi estallido de violencia.

Es fácil ver la analogía existente con la escena de *Corazón salvaje:* lo crucial de ese rito racista y repulsivo no solo es que los matones blancos inciten al bienintencionado tío Tom de turno a ofenderles en contra de su voluntad; ambas partes saben perfectamente que el afroamericano acorralado tiene fantasías agresivas sobre los opresores blancos, a quienes, *en efecto,* considera unos mierdas (de manera bastante justificada, dada la brutal opresión sufrida por su raza y por él mismo); la presión a la que lo someten despierta tales fantasías, así que, cuando el afroamericano acaba escupiendo al matón blanco o diciéndole que es un mierda, en cierto sentido se deshace de sus defensas, de su instinto de supervivencia, y muestra su auténtico deseo, aunque por ello deba pagar un precio muy alto… exactamente como Laura Dern en *Corazón Salvaje,* quien, al decir «¡Fóllame!», no solo cede a la presión externa, sino también al núcleo fantasmático de su goce. En suma, al pobre afroamericano lo apalean (y, probablemente, lo acaban matando) a causa de su deseo.

Sin embargo, existe una diferencia capital entre ambas escenas. Tras lograr el consentimiento de Laura Dern, Bobby Perú no pasa al acto; al contrario, interpreta este consentimiento como un acto verdaderamente espontáneo y lo rechaza con amabilidad. En cambio, los racistas que acosan al afroamericano, tras lograr que este les insulte, usan el insulto como una excusa legítima para darle una paliza o hasta lincharlo. Dicho de otro modo, si Bobby Perú actuase como los racistas del Ku Klux Klan, se limitaría a violar brutalmente a Laura Dern tras obtener su consentimiento forzado; y viceversa, si los racistas del Ku Klux Klan actuasen como Bobby Perú, responderían al insulto afirmando que, en efecto, tal vez sean unos mierdas y marchándose… Podemos expresar la misma idea de otra forma: en la escena de *Corazón Salvaje,* hay que prestar atención a cómo invierte Lynch el proceso habitual de seducción masculina, en el que a las suaves zalamerías le sigue el enérgico acto sexual de la penetración, una vez obtenido el consentimiento de la mujer; en la película, la violencia queda completamente desplazada al proceso de seducción verbal, convertida en una burla atroz de las zalamerías consideradas «correctas»; en cambio, no se consuma el acto sexual.

Por consiguiente, el efecto traumático de estas dos escenas se explica por la distancia existente entre el universo simbólico cotidiano del sujeto y su soporte fantasmático. Permítasenos abordar esa distancia considerando otro fenómeno perturbador. Cuando se llama la atención sobre la circunstancia de que las mujeres, *en efecto,* fantasean a menudo con que las traten de manera brutal y las violen, la respuesta habitual consiste o bien en decir que eso, en realidad, no es sino una fantasía masculina sobre las mujeres, o bien en que, si las mujeres lo hacen, es porque han interiorizado la economía libidinal del patriarcado y no han renuncia-

do a su condición de víctimas. En uno y otro caso, la idea subyacente es que, al reconocer que las mujeres fantasean con la violación, estamos cayendo en el tópico machista de que una mujer violada es una mujer que ha conseguido lo que deseaba en su fuero interno: su conmoción y su miedo expresan solo su falta de sinceridad a la hora de reconocer tal cosa. Frente a esta idea, cabe decir que las mujeres –algunas– fantasean con la violación, pero que eso, lejos de dar legitimidad el acto real, lo hace aún más violento.

Imaginemos a dos mujeres, una liberada, activa y segura de sí misma, otra que fantasea en secreto con que su compañero la trate brutalmente y hasta la viole. Lo importante es que, si violaran a ambas, la violación sería mucho más traumática para la segunda, *pues el acto materializaría en la realidad social «externa» la «materia de sus sueños».* ¿Por qué? (Tal vez fuera mejor expresar lo mismo parafraseando una vez más las inmortales palabras de Stalin: no es posible decir qué violación sería peor, pues *ambas lo serían;* es decir, la violación cometida en contra de la propia voluntad es, desde luego, en cierto sentido la peor, pues viola nuestra propia personalidad; por otra parte, que la violación responda a nuestras inclinaciones secretas hace que sea *todavía peor…*)[18]. Hay una disparidad imposible de eliminar entre el meollo fantasmático del ser del sujeto y las modalidades más «superficiales» de sus identificaciones simbólicas y/o imaginarias; nunca puedo aceptar por entero (en el sentido de integrar simbólicamente) el meollo fantasmático de mi ser: cuando lo abordo con excesiva audacia, cuando me acerco demasiado a él, acontece la *aphanisis* del sujeto y este pierde su consistencia simbólica, se desintegra. Es posible que la actualización forzada del meollo fantasmático de mi ser en la realidad social sea la peor forma de violencia, la más humillante, la que socava la propia base de mi identidad (de mi «autoimagen»)[19].

Otra manera de expresar lo mismo respecto de la violación –es decir, de que esta no queda legitimada porque la mujer tenga la fantasía de que la traten con mano

---

[18] Ni que decir tiene que, en este experimento mental, hemos simplificado radicalmente el mecanismo: la relación entre determinado tipo de público, conducta intersubjetiva y soporte fantasmático nunca es directa; es decir, resulta fácil imaginar que una mujer dinámica y enérgica en sus relaciones con los hombres tenga la fantasía secreta de que la dominen brutalmente; más aún, podemos imaginar a una mujer que fantasee con actuar de forma sumisa para ocultar una fantasía aún más primordial, de carácter mucho más agresivo… A partir de aquí, cabe concluir que, cuando nos relacionamos con otro ser humano, nunca podemos estar seguros de en qué momento y de qué forma entramos en contacto con su fantasía y ejercemos un efecto perturbador en ella.

[19] Otro modo de expresar lo mismo consiste en llamar la atención sobre un hecho crucial, a saber, que *los violadores no fantasean con violar;* al contrario, fantasean con ser amables, con encontrar a una pareja cariñosa; la violación es más bien un violento *passage à l'acte* que procede de la incapacidad de encontrar una pareja así en la vida real…

dura– es centrarse en la *asimetría* radical entre sadismo y masoquismo[20]. Como subrayó Deleuze, el chiste bobo sobre el masoquista que pide a un sádico que le dé una paliza, a lo cual este, con sonrisa maliciosa, responde «¡Eso, jamás!», pasa por alto lo más importante: la relación entre sadismo y masoquismo no es complementaria; es decir, el sádico y el masoquista no forman, desde luego, una pareja ideal; su relación no es, desde luego, una relación en la que cada uno obtiene del otro lo que quiere (en la que el dolor del masoquista constituye la satisfacción del sádico y viceversa). (En la medida en la que se suele caracterizar al masoquismo como femenino y al sadismo como masculino, la creencia en su naturaleza complementaria constituye un modo más de perpetuar la ilusión de que hay una relación sexual.) La asimetría radica en que el masoquismo no consiste solo en la actitud y la conducta del sujeto masoquista; en realidad, entraña una elaborada puesta en escena, en la que se determina el lugar exacto que ha de ocupar el verdugo (por ejemplo, la Dominatriz), posición que no es en absoluto la del sádico, sino otra mucho más ambigua, la del amo esclavizado que, a partir de una base contractual, ejecuta las órdenes del masoquista. *Mutatis mutandis,* lo mismo cabe decir del sádico, quien también desea que su víctima ocupe una posición específica, posición que, desde luego, no es la del sujeto que, en virtud del contrato, acepta el dolor y goza con él; parte del placer del sádico es ver a la víctima horrorizada por lo que está sucediendo. Dicho de otro modo, la pregunta decisiva es la siguiente: ¿cuál es exactamente la dimensión de su identidad que la víctima quiere exponer al dolor y a la humillación por medio del rito masoquista?

Como subrayó Deleuze, esa dimensión tiene que ver con la identificación paterna: lo que el masoquista quiere ver humillado y torturado es la figura interiorizada de la autoridad (paterna); no el Nombre-del-Padre, sino la figura del obsceno padre humillado, de la que el sujeto se avergüenza. Mediante el rito masoquista, dejo en ridículo a «el padre que hay en mí». Sin embargo, este no es, desde luego, el objetivo del sádico; su objetivo es, más bien, exactamente el contrario: humillar la «noble» dignidad simbólica del sujeto. Ahora es posible ver el sentido exacto de la lógica masculina según la cual una mujer violada es una mujer cuya fantasía se ha realizado: aun cuando ella tuviera, en efecto, esa fantasía, la violación *no* le proporcionaría lo que ella deseaba, porque no realizaría su fantasía masoquista.

Las cuatro formas de mostrar el acto sexual en el cine (distancia compulsiva en *El sentido de la vida;* pantalla fantasmática en *La hija de Ryan* y *Rojos;* mancha que

---

[20] Véase G. Deleuze, *Coldness and Cruelty,* Nueva York, Zone Books, 1989 [ed. cast.: *Presentación de Sacher-Masoch,* trad. de Á.-M. García, Madrid, Taurus, 1974]. Debo esta idea a Renata Saleci, Nueva York.

socava la realidad en *El corazón del ángel;* manipulación directa de la fantasía en *Corazón salvaje*) corresponden, por consiguiente, a los distintos modelos de inodoro (alemán, francés, estadounidense) de los que se habla en las páginas 8 y 9 de este libro. En ambos casos, el problema consiste en cómo adaptarse a un exceso (el de la mierda, el del sexo). A partir de aquí, se podría construir un cuatro semiótico semejante al de Greimas, en el que estas cuatro modalidades tuvieran acomodo: *El sentido de la vida* y *Rojos* ofrecen dos maneras opuestas de mantenerse a distancia (neutralización-aislamiento compulsivo, v. g., suspensión de la investidura libidinal, frente a pantalla fantasmática); en *El corazón del ángel,* el acto se muestra en todo su horror, despojado de su soporte fantasmático, mientras que en *Corazón salvaje* la fantasía queda privada del acto. La paradoja decisiva es que donde más cerca estamos de lo Real es en *Corazón salvaje,* en la que no se consuma el acto sexual: la propia ausencia del acto en la realidad nos enfrenta a lo Real del sujeto, al meollo más íntimo de su goce.

Apéndice II
Robert Schumann: el antihumanista romántico

1

¿Qué es la música, a fin de cuentas? Una *súplica:* una apelación a la figura del gran Otro (la Amada, el rey, dios…) para que *responda* no como el gran Otro simbólico, sino en lo real de su ser (rompiendo sus propias normas para mostrar piedad; concediéndonos su amor contingente…). La música es, por tanto, un intento de obtener «respuesta de lo Real», de que en el Otro se produzca el «milagro» del que habla Lacan a propósito del amor, el milagro del Otro que me tiende la mano[1]. Por consiguiente, los cambios históricos en la categoría del «gran Otro» (*grosso modo,* en aquello a lo que Hegel llamó «Espíritu objetivo») conciernen directamente a la música; tal vez, la *modernidad* musical sea el momento en que la música *renuncia* a obtener respuesta del Otro.

Una de las formas más sencillas de advertir la historicidad inherente a la música consiste en seguir las vicisitudes de los conjuntos operísticos. En los grandes conjuntos de Mozart (sobre todo en el extenso final del Acto II de *Las bodas de Fígaro*) brilla, al menos por un instante, la posibilidad utópica de una *intersubjetividad* «no represiva»: cada voz conserva su individualidad plena, sin merma de las otras; la armonía no es la de un orden impuesto, sino la que emana del propio conflicto. Con Beethoven desaparece esta armonía de la pluralidad en conflicto; recuérdese, al principio de *Fidelio,* el cuarteto «Mir ist so wunderbar», casi un homenaje directo a Mozart: a pesar de la «belleza» de la música, ha desaparecido la magia mozartiana y el cuarteto nos resulta,

1 Véase J. Lacan, *Le Séminaire, libre VIII: Le transfert,* cit.

sin saber exactamente por qué, artificioso, como si fuese la aplicación mecánica de una fórmula. Al final de este camino se encuentra el quinteto «Morgenlich…», perteneciente al Acto III de *Los maestros cantores,* de Wagner: en él, la intersubjetividad se ha perdido por completo; en su lugar, tenemos algo así como una inmersión extática, en la que todas las voces se disuelven en un mismo flujo.

Sin embargo, importa subrayar que la transformación que lleva de Mozart a Wagner no entraña únicamente una pérdida: es evidente que, a cambio, se obtiene una cosa, *la «profundidad» de la subjetividad.* Baste recordar –en *Fidelio,* otra vez– la gran aria de Pizarro, «Ha! Welch'ein Augenblick!» del Acto I, en la que la subjetividad se manifiesta con una furia y una pasión cuya violencia resulta inimaginable en Mozart. Es decir, en Mozart, como ha señalado Ivan Nagel[2], los personajes siguen siendo «planos» y, en cierto sentido, son *pura exterioridad:* en ellos no aparece todavía el mal demoníaco auténticamente moderno (cuya primera manifestación fue el héroe byroniano). En un malvado de Mozart (Osmin en *El rapto del serrallo* o Bartolo en *Las bodas*) el mal *se muestra* con tanta claridad que roza lo ridículo, pues su carácter astuto y engañoso es absolutamente manifiesto (hasta su Don Giovanni, en el que ya se anuncia el mal Romántico, carece de auténtica «profundidad»: es un parásito maquinal despojado de toda individualidad). Aunque el Pizarro de Beethoven revela una intensa furia destructiva, inconcebible en el universo mozartiano, sigue *declarando* abiertamente su mal de un modo que excluye la «profundidad» posclásica de un carácter, cuyo primer ejemplo se encuentra en el Alberich de *El oro del Rin,* de Wagner: el gran monólogo «Bin ich frei? Wirklich frei?» presenta la complejidad psicológica de un universo en el que ni siquiera el malvado es simplemente un malvado, sino que, junto con su víctima, está atrapado en una telaraña de pasiones y marcado por el destino de una forma que escapa a su control y lo convierte a él mismo en víctima[3].

---

[2] Véase I. Nagel, *Autonomy and Mercy,* Cambridge, Harvard University Press, 1991 [ed. cast.: *Autonomía y gracia,* trad. de S. Villegas, Madrid, Katz, 2006].

[3] Aquí también se puede ver claramente que el desarrollo histórico difiere de la mera evolución natural: en un proceso evolutivo una forma se convierte en otra y el estadio intermedio consiste simplemente en la transformación gradual que lleva de una forma en otra; sin embargo, en el desarrollo histórico, entre los estadios A y B interviene algo así como un límite imposible, que no se localiza ni en uno ni en otro. (El trasunto literario de esa transición tal vez sea la que se da entre Jane Austen y Emily Brontë.) Así como la intersubjetividad de Mozart carece de la «profundidad» propia de la subjetividad, en cambio Beethoven, cuando accede a esa «profundidad», lo hace a costa de la intersubjetividad, convertida en algo parecido a un recurso mecánico impuesto desde fuera, como si los sujetos «profundos» fueran demasiado agresivos y apasionados para que su interacción pudiera formar un conjunto armonioso. La transición, por tanto, tiene que ver con la utópica e imposible armonía entre sujetos «profundos».

Por otra parte, la música no solo es histórica en el sentido abstracto de que determinado tipo de música es «objetivamente posible» solo en una época dada, sino también en el de que cada época, mediante algo parecido a una «síntesis de la imaginación», se relaciona autorreflexivamente con la anteriores. Esta reflexividad se plantea como tal en el Romanticismo, por ejemplo, en las *Reminiscencias de Don Juan,* de Liszt: lo que esta serie de fragmentos-variaciones sobre la ópera de Mozart nos ofrece es *la remembranza que una época tiene de otra,* es decir, la visión que tiene Liszt del Don Giovanni de Mozart, que, a su vez, es la reinterpretación de una figura anterior. Por tanto, tenemos tres Don Giovannis: (1) el burlador prerromántico, combinación de libertino, bufón y embustero, que corre de aventura en aventura guiado por la búsqueda de placer; (2) Mozart imprime a esta figura un giro romántico, al convertirla, en sus últimos momentos, en un héroe «demoníaco» protobyroniano, personificación del mal diabólico, algo así como un héroe ético negativo (desde esta perspectiva, todas sus intrépidas conquistas preparan el encuentro con el Invitado de Piedra, en el que Don Giovanni soporta valientemente la terrible prueba y se niega a renunciar a su modo de vida; (3) no hay que confundir a este «demoníaco» héroe romántico con el tardorromántico Don Juan de Liszt, que se parece un poco al propio Liszt, mezcla decadente y reaccionaria de espiritualidad abstracta y lánguida sensualidad perversa.

El modo más sencillo para el oyente actual de captar *in vivo* el carácter histórico de nuestra experiencia musical básica consiste en escuchar con atención una pieza barroca que goce de popularidad, como el *Canon* de Pachelbel: hoy día, percibimos automáticamente las primeras notas como el acompañamiento, de modo que aguardamos el momento en que empieza la melodía; sin embargo, como no aparece melodía alguna, sino variaciones polifónicas cada vez más complejas del acompañamiento premelódico, nos sentimos, en cierto modo, «decepcionados». ¿De dónde procede esa esperanza, que nos hace pensar que falta la melodía auténtica? Quizá la melodía, tal como la entendemos en la actualidad, incluida la diferencia entre una línea melódica principal y su trasfondo, sea un producto del clasicismo vienés, surgido tras el fin de la polifonía barroca. La aparición de la melodía corre pareja con su gradual desaparición; como tantas veces se ha dicho, apenas una década después de la muerte de Beethoven, la existencia de una melodía extensa, «hermosa», con vida propia, es «objetivamente imposible»; tal idea está en la base de la malvada y conocida ocurrencia según la cual las melodías de Mendelssohn suelen tener un buen comienzo y un mal final, ya que van perdiendo impulso y su resolución es «mecánica» (recuérdese la obertura *La gruta de Fingal* o el inicio del concierto para violín, cuya regresión melódica, comparado con el de Beethoven, es evidente). Lejos de ser un mero indicador de la debilidad de Mendelssohn como compositor, el fracaso de la línea melódica pone más bien de manifiesto su sensibilidad ante este

cambio histórico; solo músicos *kitsch* como Chaikovski escribían aún «hermosas melodías». Por otro lado, ese es la razón por la que Mendelssohn no es aún plenamente romántico: el Romanticismo «está a la altura de su concepto» –como hubiera dicho Hegel– solo cuando *este fracaso se incluye en el efecto deseado y se convierte en un factor positivo de este.* El *Preludio, coral y fuga* de César Franck, ejemplo por antonomasia de *kitsch* religioso, proporciona, pese a todo, un buen ejemplo de «añoranza imposible»: la melodía trata de alcanzar el clímax, pero una y otra vez se ve forzada a desistir de su empeño y, por así decirlo, a replegarse[4].

2

En esta melodía malograda se condensa la lógica profunda del Romanticismo[5]. La oposición de Romanticismo y Clasicismo se puede apreciar mejor si atendemos a la lógica de la memoria que rige en uno y otro: en el Clasicismo, la memoria recuerda la felicidad del pasado (la inocencia de la juventud, etc.); en cambio, la memoria romántica no recuerda directamente la felicidad pasada, sino un pasado en el que la felicidad futura aún parecía posible, un tiempo en el que las esperanzas todavía no habían quedado frustradas; los recuerdos son «los de la ausencia, los de aquello que nunca sucedió»[6]. La pérdida que se lamenta en el clasicismo es la pérdida de lo que el sujeto tuvo una vez, mientras que la pérdida romántica es la pérdida de lo que nunca se tuvo. En eso radica la «pérdida de una pérdida» de la que habla Hegel; otra manera de expresar lo mismo es parafrasear el Evangelio: con esa doble renuncia, el sujeto pierde lo que no posee. Es decir, lo que no tiene el sujeto no está simplemente ausente, sino que es una ausencia que determina positivamente su vida: cuando, por ejemplo, no poseo el objeto deseado, esa falta estructura mi vida entera y es esa falta determinante y estructuradora la que queda suspendida en el «sacrificio del sacrificio». En uno de los cuentos de Roald Dahl, rodado por Hitchcok para la televisión, la protagonista, cuyo marido murió joven, al poco de la boda –desapareció en una avalancha–, no vuelve a casarse y dedica su vida entera a honrar su memoria, a idealizarlo; sin embargo, cuando, al cabo de veinte años, la nieve se funde y se recupera el cadáver congelado, encuentran en un bolsillo una pequeña foto de otra

[4] En un plano completamente apartado del Romanticismo, en Mozart se da esa misma complicidad entre fracaso y verdad: en la propia necesidad estructural del fracaso del final de *Così fan tutte* (v. g., que la reconciliación final fracase) radica su verdad. Véase M. Dolar, «La femme-machine», *New Formations,* 23, verano de 1994.

[5] En este punto me apoyo en un libro admirable de C. Rosen, *The Romantic Generation,* Londres, Harper Collins, 1996.

[6] *Ibid.,* p. 175.

mujer, su verdadero amor. El duelo de su mujer, que ha durado una vida entera, ha sido en vano: ese descubrimiento tardío le ha hecho *perder lo que no tuvo nunca,* perder la propia pérdida, el concepto del marido muerto, que sostenía su vida entera… La misma inversión aparece en *La Princesa de Clèves,* cuando se pone de manifiesto que Madame de Tournon, llorada e idealizada por Sancerre, le traicionó de manera fría y calculada[7].

Esa es la razón por la que el Romanticismo está vinculado con el motivo de la melancolía. En el concepto de melancolía resulta crucial la distinción entre pérdida *[perte]* y falta *[manque]*[8]: la falta es consustancial al deseo, mientras que la pérdida designa el momento en que el deseo pierde su carácter dialéctico (la famosa «dialéctica del deseo») al quedar paralizado por un objeto positivo que no está presente. El objeto perdido *no* falta: es idéntico a sí mismo; el sujeto lo posee en la pérdida; su deseo queda adherido a él. (Digamos de paso que la crítica de Derrida según la cual en la obra de Lacan «la falta tiene un lugar propio» *[le manque a sa place]* pasa por alto esta distinción y mezcla la pérdida –que, *en efecto,* tiene un lugar propio– y la falta.) Eso explica la profunda relación existente entre la melancolía y la pulsión: en cierto sentido, la melancolía es *el deseo percibido en el horizonte de la pulsión (de muerte).* Como tal, la melancolía es el correlato de lo que Bernard Baas llama «el deseo puro» *[le désir pur],* un deseo que no es deseo de nada concreto, de un objeto definido, sino un deseo de la propia falta (por ejemplo, cuando deseo de verdad a otra persona, deseo el propio vacío que hay en el centro de su subjetividad, de modo que no soy capaz de aceptar a cambio nada positivo)[9]. Es decir, entre la pulsión y el deseo hay una intersección, que adquiere dimensiones diferentes según el punto de vista desde el que se la observe: la melancolía es el deseo desde la perspectiva (percibida dentro del horizonte) de la pulsión, mientras que el «deseo puro» es la pulsión desde la perspectiva (percibida dentro del horizonte) del deseo, es decir, desde dentro de la lógica de la falta[10]. ¿No es *Vértigo,* de Hitchcock, *el* estudio sobre la

---

[7] Resulta elocuente que esta verdad se articule al modo de un *relato dentro del relato* (el relato está narrado a la Princesa de Clèves por su esposo), como en las *Afinidades electivas* de Goethe, en la que la actitud ética de «no hacer concesiones en lo tocante al deseo propio» se articula en el relato sobre dos jóvenes amantes de un pequeño pueblo narrado por un visitante a la mansión.

[8] Véase B. Balbure, la entrada «Mélancolie», en *Dictionnaire de la psychanalyse,* R. Chemama (ed.), París, Larousse, 1993 [ed. cast.: *Diccionario del psicoanálisis,* trad. de I Agoff y T. P. Lecman, Buenos Aires, Amorrortu, 2004].

[9] Véase B. Baas, *Le Désir pur,* Lovaina, Peeters, 1992.

[10] Otro concepto estrechamente vinculado con el de melancolía es el de *depresión:* en su forma más elemental, el sujeto deprimido ha roto los lazos con el universo de intenciones y significados, con su incorporación a la actividad intersubjetiva y su participación en ella; como hubiera dicho Heidegger, lo que la «depresión» deja en suspenso es la actitud de compromiso activo, de «cuidado» *[Sorge].* El nexo

pérdida melancólica en el que se demuestra que tal pérdida no es lo peor que puede ocurrir al sujeto? La tesis de la película es que, en la melancolía, «se posee» al objeto en su propia falta, como objeto perdido, mientras que el verdadero horror, peor aún que la melancolía, es el de la «pérdida de una pérdida», que se produce cuando el protagonista de la película, Scottie, se ve forzado a aceptar que el objeto perdido que paraliza su deseo *no ha existido nunca,* que la propia Madeleine era un engaño.

La conversión de la propia añoranza en un fetiche oculta la estructura de esta doble pérdida («castración simbólica»): el acto típicamente romántico consiste en exaltar la añoranza en cuanto tal, a expensas del objeto que se añora. Es fácil advertir la satisfacción narcisista que se deriva de esta inversión reflexiva: basta con recordar el culto romántico del artista preso de una añoranza infinita que nunca puede hallar satisfacción… En un nivel más fundamental, estamos ante la positivización de una imposibilidad, que da lugar al objeto-fetiche. Por ejemplo, ¿cómo se convierte la mirada-objeto en un fetiche? Mediante la inversión hegeliana que lleva de la imposibilidad de ver el objeto como un objeto que materializa esa misma imposibilidad: como el sujeto no puede ver *eso* directamente, el verdadero objeto que lo fascina, realiza algo parecido a una reflexión-en-sí, por medio de la cual el objeto fascinante se convierte en *la propia mirada.* En este sentido (aunque no de una forma enteramente simétrica), la mirada y la voz son objetos «reflexivos», objetos que materializan una imposibilidad (en los «matemas» lacanianos, *a* bajo menos phi minúscula). En este sentido, la «autoconciencia» hegeliana es también un reflejo que surge sobre el trasfondo de cierta imposibilidad, de la inaccesibilidad de la Cosa: yo tomo (porque me veo obligado a ello) conciencia de mí mismo, de mi actividad, me veo forzado a mirarme, solo cuando esta actividad no funciona correctamente, es decir, cuando *fracasa* a la hora de lograr su objetivo.

Por lo que hace a la pareja formada por la Noche y el Día, esta añoranza infinita representa, desde luego, la Noche del Alma en contraposición con la Claridad del Día. En la filosofía del Romanticismo alemán, la intuición básica de Schelling fue considerar que el sujeto, antes de afirmarse como el medio del Mundo racional, es la pura «noche del sí mismo», la «infinita falta de ser», el violento gesto de contracción que niega cuanto hay fuera de él. ¿No acometió Descartes este repliegue-en-uno-mismo, al plantear la duda universal y la reducción al *cogito,* que también obligan a pasar por un momento de locura radical? ¿No volvemos así al conocido

con Heidegger se puede llevar más lejos, si reparamos en el cambio que se produce en la categoría de temporalidad: según Heidegger, en el «cuidado», el pasado, el presente y el futuro están entrelazados (el presente del sujeto consiste en el modo en que proyecta su futuro en esta situación determinada, a partir de su ser «arrojado» y a través de su pasado), mientras que en la depresión el tiempo no es más que una duración monótona y uniforme.

pasaje de la *Jenaer Realphilosophie* en el que Hegel caracteriza la experiencia del puro sí mismo *qua* «negatividad abstracta», el «eclipse de la realidad (constituida)», la contracción-en-sí del sujeto, como la «noche del mundo»? Ver en la «noche del mundo» el meollo de la subjetividad es una idea profundamente «schellingiana», en la medida en que subvierte la simple oposición entre la luz de la razón y la impenetrable oscuridad de la materia: eso intermedio que ha dejado de ser el instinto animal presubjetivo, pero que todavía no es la luz de la razón, es el momento de «*cogito* y locura», es esta dimensión radical de la subjetividad, el sujeto como Noche, no el Día opuesto al abismo de la Noche sin sujeto, sino el momento de absoluta contracción al puro sí mismo. Resulta irónico que el sujeto se convierta en Noche, en intermedio demoníaco, justamente cuando, en la realidad social, la Noche, su presencia agobiante, desaparece gracias a la invención de la electricidad[11].

3

En el plano artístico más elevado, el fracaso estructural de la melodía completa encuentra su máxima expresión en las canciones de Schumann. Schumann y el «*kitsch* religioso» de Berlioz, Mendelssohn, Franck, Wagner, etc., son las dos versiones opuestas de la disolución del clasicismo vienés, de la forma de sonata clásica, que, como Adorno dijo una y otra vez, representa la utopía de la reconciliación entre el individuo y la sociedad, entre el amor y la ley. El *kitsch* religioso trata de conservar una auténtica experiencia colectiva con obras monumentales de música sacra; sin embargo, el precio que ha de pagar por su intento de lograr lo imposible es la conversión de la experiencia religiosa en un objeto estético *kitsch:* la religión queda reducida a una sensación emocionante, su pretensión de verdad desaparece, lo único que importa es la conciencia estéticamente «satisfactoria» de participar en un acontecimiento sagrado. (Esta conversión en objeto estético culmina, desde luego, en *Parsifal,* de Wagner, cuyo propósito manifiesto es transformar la comunidad de espectadores en una comunidad pseudorreligiosa inmersa en un rito sagrado.)

Schumann, en cambio, representa la experiencia del individuo desesperado, despojado del apoyo de una comunidad y, en consecuencia, condenado a la locura. (El giro queda confirmado al comprobar que las verdaderas obras maestras de Schumann son sus canciones y sus piezas para piano solo: sus intentos de ganar prestigio mediante la creación de sinfonías y conciertos solo dieron como fruto composiciones más bien academicistas). A diferencia de Berlioz, quien, como dijo Mendelssohn,

---

[11] Para una explicación más detallada de esta «noche del mundo», véase S. Žižek, «The Abyss of Freedom», en F. W. J. Schelling, *op. cit.*

«a pesar de todos sus esfuerzos por volverse loco, no lo consiguió», Schumann luchó desesperadamente para conservar la cordura, pero acabó perdiendo la razón. La paradoja radica, por supuesto, en que el intento de proporcionar una experiencia colectiva, como hace el *kitsch* religioso, conduce al subjetivismo radical (en virtud de la reducción de la auténtica vida comunitaria a la emocionante «experiencia» subjetiva del rito religioso), mientras que la radical reducción a la subjetividad que lleva a cabo Schumann está mucho más cerca de expresar el atolladero de la posición social objetiva del individuo.

La contribución decisiva de Schumann reside en dotar de carácter dialéctico de la relación entre la melodía cantada y el acompañamiento del piano: ya no es la voz la que se hace cargo de la melodía, mientras el piano queda reducido al papel de mero acompañante o, en el mejor de los casos, a entonar variaciones secundarias sobre la línea melódica principal (como sucede aún en los *Lieder* de Schubert). Con Schumann, el vínculo privilegiado entre voz y melodía queda roto: ya no es posible reconstruir la melodía entera a partir de la línea vocal, porque la melodía se pasea, por así decirlo, entre la voz y el piano; no hay una sola línea, ni vocal ni pianística, en la que la melodía «suene en toda su extensión». Es como si la melodía se localizara en un tercer nivel, intangible y escurridizo, que resuena en los dos –el vocal y el pianístico– que percibe el oyente.

Resulta crucial distinguir esta melodía suprimida o ausente de la categoría preclásica de «melodía imperceptible». En Bach, por ejemplo, hay una disparidad entre la estructura musical y su actualización material, que se manifiesta de dos formas opuestas: (1) la composición es una estructura formal relativamente neutra en relación con el instrumento en el que se la interprete, como si fuera una matriz formal que no prescribe todos los detalles de la interpretación (es lo que sucede, por ejemplo, con las *Variaciones Goldberg,* que es posible interpretar al piano, al clave, al órgano…); (2) más interesante, la estructura polifónica es tan compleja que resulta sencillamente imposible seguirla solo con el oído; el oyente ideal debería estar, como mínimo, familiarizado con la complejidad de la composición, pues el discernimiento de esa complejidad en su realización material, necesariamente imperfecta, es la principal fuente de satisfacción. Tal vez el máximo ejemplo de lo dicho sea el segundo movimiento (la fuga) de las tres sonatas para violín solo, en el que toda la estructura polifónica está condensada en una sola línea instrumental, de manera que, aunque solo oímos «en realidad» una línea de violín, en nuestra imaginación la completamos automáticamente con otras líneas melódicas implícitas y es como si escucháramos la interacción de todas. Sin embargo, con ello no queda suspendida, sin más, la condensación real a una sola línea: la clave del efecto artístico es que no dejamos de ser conscientes de estar escuchando en realidad una sola línea. (Digamos de paso que esa es la razón por la que las transcripciones de estas sonatas para órgano o para trío

o cuarteto de cuerdas, aunque sean de la máxima calidad, siempre tienen algo de «vulgar», de obsceno incluso, como si, «al oírlo todo», se llenara un vacío constitutivo, operación propia del *kitsch.*)

La vuelta romántica a la «melodía imperceptible» que sigue al intento clasicista de que la estructura sea perfectamente transparente y de que todas las líneas musicales sean potencialmente audibles es el exacto opuesto de la polifonía preclásica: lo que ahora ha de ser imperceptible «no es la forma abstracta, sino la concepción sensorial»[12]; un sonido imposible. Ahí reside la paradoja fundamental señalada por Rosen: al eliminar la disparidad entre la estructura formal y su materialización, hacer abstracción del carácter autónomo de la estructura formal y convertir en parte de su propia concepción hasta los menores detalles de la plasmación material-vocal de la composición, el Romanticismo da lugar a un excedente siniestro en el plano del propio sonido («la primacía del sonido en la música romántica ha de ir acompañada y hasta anunciada por una sonoridad que no solo es irrealizable, sino inimaginable»)[13]. Rosen cita un pasaje de las *Variaciones Abegg,* el Opus 1 de Schumann, en el que aparece esta imposibilidad:

> porque Schumann piensa en el motivo en términos de un sonido casi puro, de emisión y ataque tanto como de altura y ritmo [...]: se puede atacar dos veces una nota, pero una doble emisión sin un segundo ataque carece de sentido en el piano[14].

Este sonido «absolutamente inaudible» es un ejemplo elocuente del objeto *a* lacaniano, en la medida en que es *irréel* en el preciso sentido en que Lacan usa esta palabra a propósito de su mito de la *lamella:* «Hay que decir de este órgano que es "irreal" en el sentido de que lo irreal no es lo imaginario y precede a lo subjetivo que condiciona, al estar en contacto directo con lo real»[15]. Como tal, por supuesto, lo *irréel* coincide con su opuesto, lo Real. Es decir, lo Real lacaniano no solo es la sustancia natural presimbólica, sino, más bien, el mítico órgano parcial que representa lo que se ha perdido cuando la sustancia presimbólica queda simbolizada. Lo *irréel* es *lo propiamente Real* en la medida en que su carácter es el de una pura apariencia y nunca puede ser parte de la realidad: por ese motivo, Lacan caracteriza la *irréel lamella* como «incorpórea» (idea en la que resuena el eco del carácter incorpóreo del Acontecimiento en la lógica estoica). Por ejemplo, el alienígena de *Alien, el oc-*

---

[12] C. Rosen, *op. cit.,* p. 11.

[13] *Ibid.*

[14] *Ibid.*

[15] J. Lacan, «Position of the Unconscious», en *Reading Seminar XI,* ed. Bruce Fink *et al,* Albany, SUNY Press, 1995, p. 274.

tavo pasajero, de Ridley Scott, es «real» en cuanto pura apariencia escurridiza cuya forma cambia una y otra vez; lo mismo cabe decir del trauma, del acontecimiento traumático, en el psicoanálisis, que también es *irréel* en el sentido en que lo es toda formación fantasmática. Para Lacan, lo Real no es primordialmente la sustancia maternal, horrible e informe, que subyace en las apariencias simbólicas, sino, más bien, una pura apariencia.

4

Ahora es posible ver en qué consiste el «acontecimiento Schumann» (por emplear la expresión de Alain Badiou)[16]: la dimensión irreal de la música (la sonoridad irrealizable, etc.) que, antes de él, pertenecía a la zona gris «empírica» de confusión liminar y limitación de nuestra percepción, se convierte en el *principio estructural* de la «voz imperceptible»; la «verdadera voz» ahora se concibe explícitamente como el propio silencio, objeto «imposible» que, por razones *a priori,* no se puede percibir y alrededor del cual circulan, como si se tratase de un meollo traumático, los sonidos musicales producidos realmente. Con ello el fracaso empírico queda transformado en un límite «trascendental». Desde un punto de vista filosófico, lo más importante es que este objeto-voz que coincide con el propio silencio es el correlato exacto del sujeto «barrado» (el $ lacaniano, concebido como el vacío de la negatividad referida a sí misma). La estrategia musical de Schumann puede explicarse como un intento de socavar por todos los medios imaginables la primacía de la línea melódica, de imprimir carácter dialéctico a la relación entre la melodía vocal y el fondo pianístico, hasta abrazar el más radical de todos, en el que la voz está sencillamente ausente o nunca llega a aparecer[17]. A continuación presentamos las principales modalidades de esta dialectización en Schumann:

- En «En el glorioso mes de mayo», la primera canción de *Dichterliebe,* el orden que sería lógico esperar queda hasta cierto punto descabalado, de manera que tenemos un comienzo, una parte central y un final, pero (por citar a Godard) sin que aparezcan uno detrás de otro: la canción empieza y acaba con lo que constituye, según las reglas habituales, la parte central, de modo que su propia

[16] Véase A. Badiou, *L'Être et l'événement,* cit.

[17] Schubert ya había dado los primeros pasos en esa dirección, por ejemplo en *La muerte y la doncella:* el motivo principal de la muerte corre a cargo primero del piano; la voz de la doncella responde con una línea melódica diferente, más animada, como si tratara de escapar o defenderse; a continuación, la voz de la muerte entona el motivo que habíamos escuchado en el piano, invitando delicadamente a la muchacha a que no se asuste y se someta.

estructura muestra una añoranza insatisfecha e infinita. Por otra parte, en esta canción –y con mayor intensidad aún en «Crepúsculo», del ciclo *Liederkreis, Opus 39*–, la falta de sincronización entre la voz y el acompañamiento pianístico (las demoras, los adelantamientos y otras formas, apenas perceptibles, de descoordinación rítmica entre la voz y el piano, como también entre las dos manos en la parte pianística) confiere a la canción un aire onírico y siniestro. Estamos ante algo parecido a un equivalente musical de esos planos de Orson Welles filmados con gran angular en los que el rostro que aparece en primer término queda distorsionado y el fondo de la imagen semeja un paisaje onírico, apartado de la realidad. En lugar de garantizar la realidad (y la «normalidad» psicológica») de la situación, el acompañamiento la vuelve irreal y le da un toque patológico… No es de extrañar que «Crepúsculo» acabe con un recitativo en el que se advierte con angustia «¡Ten cuidado, mantente alerta y vigilante!», como si, en el momento de la conclusión, el sujeto que canta dejara de estar inmerso en el seductor engaño de la canción y nos avisara para que no cediéramos a la locura de la pérdida de realidad (señalada en la canción por el carácter siniestramente hipnótico, circular e infantil de la línea melódica).

- En este sentido, la octava canción de *Dichterliebe* («Y si las florecillas supieran…») es algo así como una inversión de «Crepúsculo»: la advertencia no brinda protección, de modo que, cuando las palabras tocan a su fin, el piano explota con una furia excesiva. Aquí no estamos ante la coda habitual que se añade a la conclusión «oficial» de la línea melódica (dos ejemplos paradigmáticos: la obertura de *Fidelio* y la conclusión del dúo entre Tamino y Pamina, tras la prueba del agua y el fuego, en *La flauta mágica*); en Schumann, esa explosión tiene el sentido preciso de una inversión. Las tres primeras estrofas de la canción expresan la típica contraposición poética entre la belleza inocente de la naturaleza y la desesperación que el poeta experimenta por su mal de amores (si las flores [los ruiseñores, las estrellas…] supieran lo grande de su pesar, llorarían como él y lo consolarían). Sin embargo, la última estrofa introduce un brusco contraste: aunque ellas no sepan nada, hay una que *sí* lo sabe, pero *no* llorará, puesto que ha sido *ella* quien le ha partido el corazón y es la causa de su pesar; entonces estalla la ira de la excesiva coda. Schumann demuestra su maestría al transformar el aire melancólico, casi pastoral, de las tres primeras estrofas en la furia de la última, que hace explotar el propio marco de la canción; la causa de la cólera es el conocimiento: ella *sabe* lo que pasa y le da igual… En el fondo de esta inversión está, por supuesto, el narcisismo herido del poeta, que busca compasión y consuelo, es decir, un Otro desde cuyo punto de vista se le tenga la compasión que merece. Desgraciadamente, el único ser que está en esa posición es la causa de su mal; de ahí que la fingida tristeza pasiva y dócil se convierta en un ataque de rabia que, tras arder

durante mucho tiempo bajo la superficie, estalla de repente. Aquí tenemos la invención fundamental de Schumann, «la absoluta coincidencia de la letra y la música, pero lograda por medio de una paradoja»[18]: la explosión de la furia del piano representa la furia del poeta (del sujeto), tan grande que la voz no puede verbalizarla ni cantarla; es decir, el piano da forma al silencio del sujeto ahogado por la furia…

- Tenemos un ejemplo más refinado aún de esta «coincidencia de la letra y la música alcanzada por medio de una paradoja» en «No pudo comprenderlo» (de *Frauenliebe und Leben*), en la que la melodía pierde la autonomía vocal: en el clímax, la voz del poeta desaparece y la línea continúa solo en el piano, de modo que la incapacidad del sujeto para entender lo que sucede «se plasma en la música mediante la imposibilidad de materializar vocalmente la idea»[19]. Aquí, de modo propiamente estructural, «el significado surge de la imposibilidad de la materialización musical»; el fracaso en la transmisión del mensaje transmite el mensaje: la conmoción, la incomprensibilidad. Aquí volvemos a encontrarnos con el sujeto «barrado», que aparece a causa de la imposibilidad de encontrar expresión adecuada, representación significativa; un sujeto que no es el sujeto simbólico (el «contenido» expresado en la cadena simbólica que lo representa), sino, más bien, una «respuesta de lo Real» al propio fracaso de la representación simbólica.
- En el último poema de *Frauenliebe* («Me traicionaste»), en el que la mujer se lamenta de la muerte del amado, encontramos un ejemplo de melodía suprimida. En el momento de mayor dramatismo, tras las palabras «Me deslicé silenciosamente dentro de mí, / Cae el telón / Allí te tengo a ti y a mi felicidad perdida / Tú [eres] mi mundo», la voz queda en silencio y el piano repite la primera canción del ciclo, el recuerdo de la primera vez que la mujer vio al amado; no la canción entera, sino solo el acompañamiento. Lo crucial es que, en la primera canción, cuando la melodía alcanza el clímax («Tauchst aus tiefstem Dunkel» – «emerge de la oscuridad más profunda»), solo se oye la voz y el acompañamiento cesa durante varios compases. En la repetición, cuando solo oímos el acompañamiento, falta el clímax; sin embargo, como lo recordamos, su propia ausencia lo vuelve más palpable: «el motivo aparece en la cabeza del oyente en virtud del vacío dejado por el piano»[20]. Una vez más, la *ausencia* de la melodía completa, de su clímax, la vuelve más presente que su pura presencia…
- En una canción similar de *Dichterliebe* («Lloré mientras soñaba»), ciclo para voz masculina, se lleva al extremo este tipo de estructura, basada en la idea de ausen-

---

[18] C. Rosen, *op. cit.,* p. 11.

[19] *Ibid.,* p. 68.

[20] *Ibid.*, p. 114.

cia. El poeta relata en tres ocasiones el contenido de su sueño, que le ha hecho llorar y despertar repentinamente: en orden temporal inverso, primero se lamenta de la muerte de la amada, luego de que lo abandonara inesperadamente y, por último, sueña que todavía le ama. Así pues, pasamos del futuro al pasado a través del presente (el presente de la narración es, desde luego, el de las cuitas del amante abandonado: no cabe duda de que el sueño de la muerte de la amada es la realización del deseo de muerte del poeta). Una vez más, el acompañamiento desempeña un papel crucial: en las primeras dos estrofas es extremadamente escaso, apenas un par de notas que puntúan la línea vocal sin seguir a la voz ni apoyarla; en la tercera estrofa, cuando el recuerdo del feliz pasado excita la imaginación del poeta, por fin está «en su elemento» y cobra vida. El cambio viene señalado por la súbita animación del piano, que va creando una línea melódica independiente, cada vez más fuerte y enérgica; hemos bajado de las nubes y alcanzado el centro de gravedad emocional. Sin embargo, cuando vuelve e imponerse la conciencia de que, en el presente, todo está perdido, la línea vocal se hunde al llegar al clímax y lo que sigue es *solo el acompañamiento pianístico de las dos primeras estrofas:* un largo silencio queda roto por un par de notas breves, seguidas otra vez por un silencio demasiado largo, interrumpido a su vez por otras dos notas breves, con las que concluye la canción. El carácter de esas notas dispersas que quiebran el silencio es extremadamente ambiguo: se pueden interpretar como un *da capo senza fine,* una conclusión extrañamente prolongada que, sin embargo, produce un «efecto de clausura» y, al mismo tiempo, como un recuerdo fragmentario de la melodía ausente, es decir, un gesto que vuelve palpable el derrumbamiento final de la línea vocal, cuyo eco resuena más poderosamente en la cabeza del oyente al no haberla oído en realidad…[21]

5

Debemos interpretar *Humoresque,* tal vez la obra maestra pianística de Schumann, sobre el trasfondo de esta pérdida gradual de la voz (aunque casi todos sus

---

[21] La comparación de esta canción con la última de *Frauenliebe* invita a plantearse la cuestión de la diferencia sexual en relación con el modo en que el sujeto reacciona a la pérdida del ser amado. La reacción del hombre es la del narcisismo herido: primero, exagera y desplaza el hecho de que la muchacha le ha abandonado al morir repentinamente, y luego se lamenta, paralizado por la pérdida, con lo que transforma el lamento en una nueva fuente de satisfacción; la mujer, al contrario, sufre la «pérdida de una pérdida», es decir, se encierra en sí misma, en la «Noche del Mundo», queda sumida en el torbellino de la «depresión femenina» y, de ese modo, se reúne para siempre con el ser perdido, quien, al final, cuando ella se ha desvinculado de la realidad exterior, se convierte en todo su mundo…

ciclos de canciones son posteriores a sus grandes piezas para piano): no solo es una composición instrumental, sino una *canción* sin línea vocal, cuya línea vocal ha quedado reducida al silencio, de manera que solo oímos el acompañamiento del piano. (La desaparición de la voz es el correlato exacto de la «muerte del hombre», aunque hay que tener mucho cuidado y no confundir al hombre –la «persona»– con el sujeto: el sujeto lacaniano como $ es el resultado de la muerte del hombre. A diferencia de Foucault, Lacan considera que el humanismo surgió en el Renacimiento y pasó a mejor vida con la ruptura filosófica de Kant –y la musical de Schumann, añadiríamos por nuestra parte–.) Así es como debemos interpretar la famosa «voz interior» *[innere Stimme]* añadida por Schumann (en la partitura manuscrita) entre las dos partes del piano, la superior y la inferior: como la línea vocal melódica que corre a cargo de una «voz interior» que no canta, algo parecido a un equivalente musical del Ser tachado de Heidegger y Derrida. Por tanto, lo que oímos en realidad es «una variación, pero no un tema», una serie de variaciones sin tema, un acompañamiento sin línea melódica principal (que existe solo como *Augenmusik,* música para los ojos, notas escritas). (No es de extrañar que Schumann compusiera un «concierto sin orquesta», algo así como un correlato del «concierto para orquesta» de Bartók.) Para reconstruir esta melodía ausente, hay que tener en cuenta que el primer y el tercer nivel (las partes de piano para la mano derecha e izquierda) no se relacionan directamente entre sí, de que su relación no es la de un reflejo inmediato: para explicar su interconexión, uno se ve obligado a (re)construir un tercer nivel (línea melódica) intermedio y «virtual», que, por motivos estructurales, no puede interpretarse. Este nivel pertenece a la categoría de lo real imposible, que solo puede existir como escritura, pues su presencia destruiría las dos líneas melódicas que oímos en realidad (como en «Pegan a un niño», de Freud, en el que la escena fantaseada intermedia nunca se hizo consciente y tuvo que ser reconstruida como el eslabón que faltaba entre la primera escena y la última).

Schumann lleva la técnica de la melodía ausente hasta un extremo autorreferencial aparentemente absurdo cuando, en el mismo fragmento de *Humoresque,* aunque un poco más adelante, repite las dos líneas melódicas del piano, sin que la partitura incluya en esta ocasión la tercera, la de la voz interior: lo ausente aquí es la propia melodía, es decir, *la propia ausencia.* ¿Cómo tocar al piano esas notas cuando, desde el punto de vista de lo que realmente se puede tocar, son la repetición exacta del pasaje anterior? A las notas ejecutadas se las despoja solo de lo que *no* está, de su falta constitutiva; parafraseando la Biblia, pierden incluso lo que nunca tuvieron. Una vez más, esta diferencia entre la «ausencia estructuradora» (de la «voz interior») y la pura ausencia proporciona las coordenadas de la subjetividad moderna: esta subjetividad descansa en la melodía ausente, es decir, el sujeto moderno surge cuando su correlato objetual (en este caso, una melodía) desaparece, pero sigue

presente (sigue siendo eficiente) en su propia ausencia. En suma, existe una correlación entre el sujeto y un objeto «imposible» cuya existencia es puramente «virtual».

Cuando desaparece la melodía vocal que, supuestamente, expresa de manera directa la vida interior del sujeto –es decir, cuando solo queda el acompañamiento del piano, despojado de la línea vocal–, esta desaparición, lejos de señalar la «muerte del sujeto», entraña exactamente lo contrario, el *surgimiento* del sujeto «barrado». Sin embargo, cuando lo que falta es la propia ausencia, entramos en el ámbito de la *pulsión.* En la pulsión se pierde la propia pérdida, con lo que dejamos de sentir la infinita añoranza del objeto perdido, constitutiva del deseo (de ahí que *Humoresque* resulte extrañamente alegre y exuberante, libre de toda huella de lánguida añoranza romántica). Y en la medida en que el propio sujeto descansa en la ausencia eficiente de un imposible «objeto perdido», la «pérdida de una pérdida» en la pulsión equivale a lo que Lacan denomina «destitución subjetiva».

¿No es la «voz interior», entendida como la paradoja de una voz que no se puede materializar, un caso ejemplar de objeto *a* lacaniano? Como ya hemos visto, en *Humoresque* tenemos dos series de notas que, en el plano de sus características positivas (de lo que realmente se ejecuta), son exactamente idénticas; la única diferencia radica en que una y otra mantienen una relación diferente con su ausencia constitutiva, con la «voz interior» ausente. En una interpretación lograda de la pieza, las dos series de notas suenan, de algún modo, distintas, aunque sean exactamente idénticas; ahora bien ¿no es esa la propia definición del objeto *a,* en la medida en que este es la X insondable, el misterioso *je ne sais quoi* que no está en ningún lugar concreto de la realidad positiva, pero cuya presencia o ausencia hace que esa misma realidad parezca «enteramente diferente»?

Tentados estamos de decir que Schumann, en sus «variaciones sin tema», ejemplifica el concepto deleuziano del sujeto concebido como *le pli,* el pliegue del contenido sustancial: solo cuando tenemos variaciones sin melodía, una serie de pliegues sin contenido sustancial firme, el sujeto ya no es una (otra) sustancia. En la canción romántica tradicional, al sujeto aún se lo define por el contenido sustancial de la riqueza interior expresada por la voz, a la que el piano proporciona el pliegue que le sirve de trasfondo; en Schumann, lo único que queda es ese pliegue, despojado de la melodía, rechazada por ser demasiado «sustancial» para expresar con propiedad el vacío de la subjetividad. La única forma de evocar adecuadamente al sujeto consiste en expresarlo como el vacío en torno al que circula el pliegue de las «variaciones sin tema».

Dicho de otro modo, Schumann fue el primer «antihumanista» de la historia de la música: en su obra se produce la transformación de la «persona» (que expresa la riqueza de sus emociones sustanciales en la melodía) en $, el sujeto barrado, transformación estrictamente análoga a la de Kant, que fue el primero en introducir la

escisión entre *sujeto* (el vacío de la pura negatividad) y *persona* (la particular riqueza emocional, etc., del contenido «patológico»), y, en consecuencia, fue el primer antihumanista de la historia de la filosofía. El humanismo es premoderno, precartesiano, reduce al hombre a ser la cima de la creación, en lugar de concebirlo como un sujeto *al margen* de ella. Por consiguiente, nuestro argumento es que *la propia estructura formal de la música de Schumann expresa la paradoja de la subjetividad moderna:* la barra –la imposibilidad de «llegar a ser uno mismo», de actualizar la propia identidad– en virtud de la cual la «añoranza infinita» es constitutiva de la subjetividad. No es de extrañar, por tanto, que la obra de Schumann sea el correlato musical del proceso hegeliano de «subjetivación de la sustancia», de integración del contenido sustancial inmediato en la subjetividad.

Con vistas a conservar un mínimo de consistencia, el sujeto ha de agregar su ser a algún «fragmento de lo Real», «éxtimo» en el sentido lacaniano del término: un elemento externo, contingente, hallado fuera de él, que, al mismo tiempo, representa el ser más íntimo del sujeto. La paradoja de la extimidad resulta claramente discernible en cómo Schumann manipula fragmentos de melodías tomadas de otros compositores (o de su propia obra, como cuando emplea el motivo de *Papillons* en el «Florestán» de *Carnaval*): primero, se introduce un cuerpo extraño, como si fuera un resto sin sentido, un trauma que interrumpe el flujo de la «verdadera» línea melódica; sin embargo, poco a poco, se va «perlaborando» ese elemento intruso, se lo va integrando en la trama de la composición, de manera que, al final, pierde su carácter externo y queda reproducido como si hubiera sido generado por la lógica interna de la composición. Fijémonos en el primer movimiento de la *Fantasía en Do mayor,* en la que la melodía prestada (una referencia a *An die ferne Geliebte,* de Beethoven), cuyo eco oculto se aprecia en toda la obra, se «repite» (suena de principio a fin) y transmite el efecto pacificador de la resolución solo al final: lo que primero parecía un cuerpo extraño, que perturbaba la línea melódica, acaba por revelarse como el meollo íntimo de la pieza, con lo que la referencia (externa) se transforma en autorreferencia; el préstamo (de otro compositor) va generándose gradualmente desde dentro, *la presuposición* (el contenido «presupuesto», tomado de otro compositor) *se pone.* ¿No viene a ser esto la materialización musical de la filosofía de Hegel? ¿Y no proporciona este procedimiento único algo parecido a un correlato musical de las ideas de Freud, en concreto de la integración gradual de una intromisión traumática (una huella mnémica sin sentido) en la trama vital del sujeto durante la interpretación psicoanalítica? Es decisivo mantener el carácter radicalmente ambiguo del fragmento (el intruso extraño), la *indecidibilidad* entre lo presupuesto y lo que se pone: como nos enseñó Freud, un trauma, entendido como el meollo de lo imposible-real que se destaca y se resiste a la simbolización, no deja de ser un producto retroactivo del propio proceso de simbolización.

6

Carnaval, otra de las obras maestras pianísticas de Schumann, brinda un ejemplo excelente de la estructura rizomática de la que habla Deleuze: sus veintiuna secciones se entrecruzan de diversas maneras. Cada una constituye algo parecido a una «variación» de las otras y se relaciona con ellas en virtud de ecos rítmicos o melódicos, repeticiones y contrastes, cuya lógica no descansa en una sola regla universal. En las variaciones clásicas (por ejemplo, en las *Variaciones Diabelli,* de Beethoven), primero aparece el tema «como tal», seguido de las variaciones; en Schumann, como no podía ser manos, falta ese «tema». Sin embargo –y es en esto en lo que la obra de Schumann difiere de la idea «deconstructiva» de un juego de variaciones carente de original–, no todas las «variaciones» tienen el mismo peso: hay una sección que «destaca» a causa de su carácter, más propio de un ejercicio musical elemental que de una composición en toda regla, «Letras danzantes». Por otra parte, la comparación entre la pieza que se ejecuta y la lista de las secciones proporciona otro elemento excesivo que resulta enigmático: la octava sección («Réplica») va seguida de «Esfinges», una sección escrita, pero que no se puede ejecutar. ¿Qué son esas misteriosas «esfinges»?

El subtítulo de *Carnaval* es «Escenas en miniatura a partir de cuatro notas» *[Scènes mignonnes sur quatre notes]* y en «Esfinges» aparecen esas notas, la clave musical del goce que condensa una serie de asociaciones mnémicas: la joven pianista Ernestine von Fricken, la amada de Schumann en el momento de composición de la obra, había nacido en un pueblo de Bohemia llamado Asch, nombre cuyas cuatro letras son idénticas a las únicas letras de la palabra «Schumann» que tienen equivalente en la terminología musical alemana (en la que «H» corresponde a «Si» y «B», a «Si bemol»). Sin embargo, si interpretamos «As» como La menor, obtenemos otra variante de esa clave musical, con lo que, en total, podemos ver que hay tres series breves: SCHumAnn (Mi bemol – Do – Si – La); ASCH (intepretado como La menor – Do – Si); ASCH (interpretado como La – Mi bemol – Do – Si). En su *Psychanalyser,* Serge Leclaire[22] relata un caso clínico en el que el tratamiento psicoanalítico llevó al descubrimiento de la clave del goce de su paciente: el enigmático término *poord'jeli,* condensación de múltiples huellas mnémicas (el amor del paciente por una muchacha llama Lili, una referencia a *licorne,* etc.) ¿No encontramos algo del mismo orden en las «Esfinges» de Schumann?

La pluralidad de *Carnaval* se organiza, por tanto, en torno a dos nódulos: «Esfinges» –que, por así decirlo, proporciona la «clave del goce» imposible-real, presente únicamente como escritura muda– y «Letras danzantes», que son exactamente lo

[22] Véase S. Leclaire, *Psychanalyse,* París, Éditions du Seuil, 1968.

que indica el título, la presentación de la clave a modo de juguetona miniatura «preparatoria». Así pues, toda la pieza pivota alrededor de «Esfinges», como si esta sección fuera el punto de referencia imposible-real ausente: una serie de notas desnudas, sin medida ni armonía; para decirlo en el lenguaje de Kant, no están «esquematizadas» musicalmente y, por tanto, no se pueden ejecutar. «Esfinges» es un *synthome* prefantasmático, una fórmula del goce, no muy distinta a la fórmula de la trimetilamina que aparece al final de un famoso sueño de Freud, el de la inyección de Irma. Como tal, la ausencia de «Esfinges» es estructural: si se ejecutara realmente esta sección, se vendría abajo la frágil consistencia de la obra entera. En suma, «Esfinges» es el objeto *a* de *Carnaval,* la sección cuya propia exclusión garantiza la realidad de los restantes elementos. Hay grabaciones en las que se interpreta «Esfinges», menos de treinta segundos en los que suenan una docena de notas prolongadas. El efecto, como era de esperar, resulta siniestro; es como si hubiéramos «atravesado el espejo» y penetrado en terreno vedado, más allá (o, más bien, por debajo) del marco fantasmático, o, para ser más precisos, como si hubiéramos divisado un ente fuera de su elemento (por ejemplo, un calamar muerto encima de un mesa, que ya no volverá a la vida ni a moverse lleno de gracia en el mar). Por este motivo, el misterio siniestro de estas notas puede volverse de repente vulgar, obsceno incluso; no es de extrañar que el máximo defensor de la necesidad de ejecutar «Esfinges» fuera Rachmaninov, uno de los compositores de música culta más *kitsch.*

Si nos fijamos en el papel fundamental que la palabra «mariposa» desempeña en el universo de Schumann (una de las secciones de *Carnaval* se llama así, como también una de sus grandes obras maestras; además, como ya hemos dicho, «Florestán», de *Carnaval,* integra gradualmente en su trama un fragmento de *Papillons*), no se puede por menos de subrayar hasta qué punto este término atrajo la atención de Schumann no solo como metáfora del esplendor frágil y pasajero de la belleza, sino también porque la «mariposa» entraña la oposición a la larva, entendida como una forma por desarrollar, y a la polilla, la «mariposa nocturna» *[papillon de nuit]* (que, dicho sea de paso, es el significado biológico de «Esfinge»; para Schumann, la «esfinge» no tiene que ver solo con la resolución del enigma). «Esfinges» contiene, por así decirlo, el núcleo de *Carnaval* en estado larvado, preontológico, y en «Papillons», la animada pieza que sigue a «Esfinges», parece como si una mariposa se hubiera despojado de la inercia de la larva y empezara a volar apresuradamente.

Cabe señalar que la larva y la mariposa cuentan con un respetable linaje filosófico-ideológico. Los escritos biológicos de Aristóteles dan testimonio de su fascinación por la larva, a la que considera un muerto viviente, un cuerpo privado de alma *[psyché];* la transformación de la larva en mariposa representa el alma que se despoja de la inercia corporal y emprende el vuelo (en griego, *psyché* también significa «mariposa»). Lo que la larva (o, en otro plano, la polilla) representa es la trama re-

lacional preontológica, todavía no simbolizada, siniestra, que Platón fue el primero en abordar. En uno de sus últimos diálogos, *Timeo,* Platón especuló sobre el *chora,* algo así como una matriz-receptáculo de todas las formas determinadas, gobernada por sus propias reglas contingentes. (Es de suma importancia no apresurarse a identificar el *chora* con la materia *[hyle]* aristotélica.)

Mucho después, el idealismo alemán subrayó los límites precisos de esta dimensión preontológica, que precede a la constitución ontológica de la realidad y la elude (idea que contrasta con el tópico de que los idealistas alemanes abogaron por la reducción «panlógica» de toda la realidad al producto de la automediación del Concepto). Kant fue el primero en advertir esta grieta en el edificio ontológico de la realidad: si (lo que percibimos como) la «realidad objetiva» no es algo simplemente dado «ahí fuera», a la espera de que el sujeto lo perciba, sino un compuesto artificial, formado mediante la participación activa del sujeto –es decir, mediante la síntesis trascendental–, entonces se plantea, antes o después, la pregunta sobre la categoría de la siniestra X que *precede* a la realidad constituida trascendentalmente. Fue Schelling, claro está, quien dio la explicación más detallada de esta X con su idea del Fundamento de la Existencia, de lo que «en el propio Dios no es Dios aún»: la «locura divina», el oscuro ámbito preontológico de las «pulsiones», lo Real prelógico que nunca deja de ser el escurridizo fundamento de la razón, imposible de ser captado «como tal» y únicamente vislumbrado en su propio repliegue…

Para hacerse una idea de esta dimensión preontológica, podemos volver a recordar la escena de *Brazil* en la que el *maître* de un restaurante de lujo recomienda a los clientes los mejores platos del día («¡Hoy tenemos un solomillo de buey realmente especial!», etc.), pero los camareros sirven una foto a todo color de la comida, acompañada por una pasta asquerosa con pinta de excremento. ¿No es esta escisión entre la imagen de la comida y lo Real de su remanente informe –entre la apariencia fantasmagórica, insustancial, y la materia bruta de lo Real– estrictamente análoga a la distancia que separa a la materia bruta de las «esfinges» de la pluralidad de las «mariposas», apariciones espectrales que brillan solo un momento? Esta distancia, por consiguiente, «desrrealiza» la realidad sólida y firme, trocándola en una frágil máscara bajo la que palpita una sustancia vital horripilante; en el plano intersubjetivo, la realidad psicológica de «otra persona» se disuelve también en una pluralidad de máscaras.

A menudo se ha dicho que el universo de *Carnaval* no es el de las «personas reales», sino el cerrado de las historias de E. T. A. Hoffmann o de los cuadros expresionistas de Edvard Munch: un carnaval en el que nos encontramos con una pluralidad de máscaras en la que lo-que-hay-debajo resulta incierto y abarca desde muñecos mecánicos hasta la sustancia horripilante de la vida que no ha muerto (los fantasmas). Solo hay una pieza de *Carnaval* en la que se disuelve esta cualidad «des-realizadora», de manera que, aparentemente, estamos en el universo de las «personas reales», no en

el de las máscaras siniestras de fantasmas y muñecos vivientes: «Reconocimiento», otra pieza que, por así decirlo, destaca sobre las demás, pues tal vez sea la más bella de todas, es decir, la que más se parece a una melodía popular, fácil de recordar y reconocer. El propio Schumann describió la pieza como el encuentro de dos amantes: el sueño de un encuentro sexual consumado al fin. Schumann, como si quisiera señalar el carácter fantasmático de la escena, emplea un ingenioso recurso acústico: toda la melodía aparece doblada en la octava inferior en notas rápidas; sin duda, se trata de algo parecido a un equivalente musical al tratamiento *kitsch* que Hollywood emplea cuando, en las escenas de amor, desdibuja la imagen desenfocando el objetivo, añade una melosa melodía «romántica», etc. La paradoja, por tanto, radica en que la única pieza de *Carnaval* que nos retrotrae a la «firme realidad» cotidiana es aquella cuya «belleza» se parece alarmantemente al *kitsch* musical.

7

Así pues, ¿qué nos dicen todas estas paradojas sobre la subjetividad schumanniana? Una regla infalible en lo que hace a la música de Schumann es que resulta imposible entender sus canciones sin tener en cuenta sus codas. En *Dichterliebe,* por ejemplo, la clave de toda la obra se encuentra en la larga coda con la que concluye «En el Rin, en el río sagrado», canción situada en el medio del ciclo, en la que se compara a la amada con la misteriosa pintura de la catedral de Colonia en la que se ve a la Virgen a orillas del Rin[23]. El efecto impreciso y, pese a todo, profundamente perturbador de la coda radica en que da forma musical al derrumbamiento paulatino de la sublimación, es decir, al movimiento que va de la Virgen sublime (evocada en la letra de la canción) a la mujer traidora y repulsiva que protagoniza la siguiente canción, «No me quejo», en la que el poeta, destrozado, se niega valientemente a llorar su pérdida. Así volvemos a nuestro punto de partida, cuando decíamos que la música es la súplica dirigida al Otro para que nos tienda la mano: en Schumann resulta evidente la profunda ambigüedad de tal súplica, que también conlleva la actitud contraria: sí, responde a mi llamada, tiéndeme la mano... pero no *te acerques demasiado,* ¡guarda las distancias!

---

[23] Schumann se refiere al Rin como al padre-río («Vater Rhein»), cuyas profundidades acogen la imagen de la amada. La dimensión letal de la imagen, apenas encubierta, se evoca directamente en la séptima canción de *Liederkreis* (Opus 24), que presenta al Rin (calmo y pacífico en la superficie, pero en cuyo interior se ocultan la noche y la muerte) como la imagen de la amada, cuya apariencia de dulzura y alegría oculta perfidia y pesar. Cuando en el río se adivina el contorno de esta figura y nos sumimos en sus profundidades, estamos ante la llamada de la muerte; la mujer aparece como Nombre-del-Padre.

Para acabar, saltemos al otro extremo, a la disolución del sujeto Romántico. Hay una pieza musical única que pone en escena esa desaparición: los *Gurrelieder* de Schönberg, obra que no solo «lleva a Wagner más allá de Wagner», sino que, además, marca la transición entre el romanticismo tardío y la música propiamente moderna. Los *Gurrelieder* son una pieza extraña, caracterizada por una doble escisión: la línea melódica data de 1901-1902, cuando Schönberg era todavía un compositor tardorromántico, mientras que la instrumentación se llevó a cabo en 1910, tras la ruptura atonal; la disonancia entre la línea melódica tardorromántica y la orquestación atonal explica el efecto siniestro que la obra causa en el oyente. Por otra parte, los *Gurrelieder* están escindidos en su propia línea narrativa: la parte principal relata la arquetípica historia tardorromántica de pasión mortal que resiste a la muerte (tras el asesinato de su amada Tove, el rey Valdemar se levanta contra el mismísimo Dios, que por esta blasfemia lo castiga a volver una y otra vez con sus soldados como espectros); hacia el final, sin embargo, el dramatismo exacerbado del estilo de canto del último romanticismo cede paso al melodrama (canto hablado, *Sprechgesang*), que anuncia la regeneración de la vida, la transformación del espectral vagabundeo *nocturno* de lo «no muerto» en la celebración de la nueva *luz del día,* del nuevo despertar de la naturaleza «sana». En este punto preciso, el sujeto Romántico que representa a la «noche del mundo», cuyo ser más íntimo consiste en una espectralidad fantasmática, se retira y es reemplazado por la nueva luz del día. Pero ¿qué clase de luz es esa? Desde luego, no la vieja luz prerromántica de la razón clasicista. Sin duda, la pasión, la melancolía y el desafío a la divinidad, tal como los concebía el Romanticismo, quedan reemplazados por una beatitud renovada, llena de optimismo. Pero, de nuevo, ¿de qué clase de beatitud se trata? ¿No presenta un parecido siniestro con la caricaturizada en la típica escena de dibujos animados en la que a un perro o un gato los golpean en la cabeza con un enorme martillo y empiezan a reírse como benditos, mientras ven a unos pájaros piar y bailar a su alrededor?

El amanecer con que concluyen los *Gurrelieder* designa el momento en que el dolor y la añoranza infinitas del Romanticismo se vienen abajo y desembocan en una falta de sensibilidad absoluta, de modo que el sujeto queda, en cierto sentido, desubjetivado y reducido a no ser sino un bendito idiota que solo puede pronunciar un balbuceo ininteligible. Por este motivo, hay algo definitivamente aterrador-obsceno en el dramatismo excesivo con que el Narrador entona el *Sprechgesang* que pone fin a la obra: una naturaleza completamente desnaturalizada, algo así como una inocencia pervertida, remedada, no muy distinta a la del corrupto libertino que, para añadir un poco de picante a sus juegos, imita a una jovencita inocente… El logro único de los *Gurrelieder* es que transmite la propia *transformación* del exceso de dramatismo expresionista tardorromántico en la estúpida insensibilidad desubjetivada del *Sprechgesang*.

Apéndice III
La ley inconsciente: hacia una ética más allá del bien

1

En la actualidad, el abordaje filosófico de la ética parece dividirse en tres opciones: los intentos de proporcionar un fundamento ontológico directo de la ética mediante un concepto sustancial (el comunitarismo, por ejemplo) de bien supremo; los intentos de salvar el universalismo ético sacrificando su contenido sustancial e imprimiéndole un giro procedimental (Habermas, Rawls); y la actitud «posmoderna», en la que la única regla esencial y omniabarcante consiste en no perder de vista que lo que para nosotros es «verdad», nuestro universo simbólico, solo es una ficción entre otras posibles y, en consecuencia, que no debemos imponer las reglas de nuestro juego a los juegos de los demás, es decir, que debemos mantener la pluralidad de juegos narrativos.

Estas tres opciones forman algo así como una triada hegeliana; en primer lugar, la inmediatez de la ética sustancial, fundada en la referencia a un bien supremo; en segundo lugar, su negación, la fundamentación de la ética en un marco puramente formal de reglas (resulta muy atinada la crítica según la cual esta universalidad de las reglas, formal y procedimental, nunca es realmente neutral y siempre da preferencia a un contenido determinado); por último, la «negación de la negación», la renuncia posmoderna a la propia universalidad, de manera que los únicos preceptos éticos universales son los negativos (respeto de la pluralidad de juegos, de la alteridad del Otro, renuncia a imponer universalmente nuestro juego de lenguaje…). Sería absurdo subrayar hasta qué punto esta última actitud resulta, a su modo, paradójica: en primer lugar, funciona en realidad como una subespecie de la segunda posición, al imponer un conjunto de reglas formales (tolerancia, aceptación de un *différend* irreductible, etc.) de segundo nivel; en segundo

lugar, da además, por esa misma razón, prioridad *de facto* a determinado contenido. Sin embargo, es la postura de Lacan en relación con esta triada la que nos permite salir de ella y articular una *cuarta* posición: una ética fundada en la referencia a lo Real traumático que se resiste a la simbolización, a lo Real tal como se lo experimenta en el encuentro con el abismo del deseo del Otro (el famoso *«Che vuoi?»,* «¿Qué quieres (de mí)?»). La ética existe –es decir, existe un imperativo que no se puede fundamentar en la ontología – en la medida en que en el edificio ontológico del universo hay una grieta: la ética, en esencia, es la fidelidad a esa grieta.

La clave de bóveda en la que descansa la posición de Lacan es, por tanto, la diferencia entre la realidad y lo Real. Si lo Real lacaniano fuera simplemente otra versión de la «realidad», entendida como el punto de referencia último e insuperable del proceso simbólico, entonces el intento de Lacan de formular una nueva «ética de lo real» entrañaría, en efecto, un regreso a la ética sustancialista premoderna. Permítasenos, por consiguiente, abordar esta distinción crucial a través de un desvío, que nos lleve a considerar la idea de Judith Butler de que la diferencia sexual es el producto de una promulgación performativa[1]. El trasfondo de dicha idea es foucaltiano: mediante procedimientos repetitivos de interpelación, el texto social en el que están inmersos los sujetos promulga performativamente una serie de rasgos estandarizados (constructos normativos) del «hombre» y la «mujer» como posiciones subjetivas fijas; así, lo que se impone a los sujetos es la idea (y la práctica material) de la «diferencia sexual», la oposición de «hombre» y «mujer» como posiciones subjetivas fijas y «naturalizadas». Para Lacan, sin embargo, la diferencia sexual es algo radicalmente distinto; paradójicamente, *precede* a las dos posiciones diferenciadas, la «masculina» y la «femenina»: la diferencia sexual es lo Real de un antagonismo/atolladero que ambas posiciones, la «masculina» y la «femenina», tratan de simbolizar, aunque para ello sean presa de sus propias inconsistencias.

Contra la crítica de que lo Real lacaniano sigue funcionando como el referente último que fija/limita el juego de desplazamientos significantes, hay que insistir en la distinción entre lo Real y la realidad (objetiva); para decirlo sucintamente, el trauma, en cuanto algo real, no es el referente externo último del proceso simbólico, sino esa X que impide siempre la representación neutral de la realidad referencial externa. Podemos expresar la misma idea de un modo más paradójico: lo Real, en cuanto antagonismo traumático, es, por así decirlo, el propio *factor objetivo de subjetivación,* el objeto que explica el fracaso de toda representación objetivo-neutral, el objeto que «patologiza» el enfoque o la mirada del sujeto, que le da un sesgo, que lo tuerce. En lo que respecta a la mirada, lo Real no es tanto el más allá invisible, esquivo a nuestras

---

[1] Véase J. Butler, *Gender Trouble,* Nueva York, Routledge, 1990 [ed. cast.: *El género en disputa,* trad. de M. A. Muñoz, Barcelona, Paidós, 2008]; *Bodies That Matter,* cit.

miradas, capaces solo de percibir apariencias engañosas, sino, más bien, la propia mancha o punto que perturba y empaña nuestra percepción «directa» de la realidad, que «tuerce» la línea recta entre nuestros ojos y el objeto percibido.

Ahí reside la división insuperable que separa irremediablemente al materialismo dialéctico del idealismo discursivo y del materialismo no dialéctico («vulgar»): para este, la percepción subjetiva es un «reflejo» distorsionado, sesgado «patológicamente», de la realidad «objetiva» que existe fuera, ontológicamente constituida e «independiente» del sujeto; para el idealismo trascendental, la propia realidad «objetiva» está constituida por el acto subjetivo de la síntesis trascendental. El argumento crucial del idealismo no es el solipsista («no hay realidad objetiva, solo nuestras representaciones subjetivas de ella»); al contrario, el idealismo sostiene que el en-sí de la «realidad objetiva» no se puede distinguir de las meras representaciones subjetivas y que es el acto sintético del sujeto trascendental lo que transforma la pluralidad de representaciones en una «realidad objetiva». En suma, el argumento del idealismo no consiste en afirmar que no hay un en-sí, sino que el en-sí «objetivo», en su propia oposición a las representaciones subjetivas, está planteado por el sujeto.

Lacan (materialismo dialéctico) acepta la premisa ontológica básica del idealismo (la constitución subjetiva trascendental de la «realidad objetiva») y la completa con la premisa de que el propio acto de planteamiento ontológico de la «realidad objetiva» siempre está «manchado», «contaminado» por un objeto particular, que imprime a la visión de la realidad «universal» del sujeto un giro «patológico» particular. En este objeto particular, el objeto *a,* radica, por tanto, la paradoja de un «*a priori* patológico», de un objeto particular que, precisamente por ser radicalmente «subjetivo» (el objeto *a* es, en cierto sentido, el propio sujeto en su objetualidad «imposible», el correlato objetual del sujeto), sostiene la universalidad trascendental constitutiva; dicho de otro modo, el objeto *a* no solo es el «factor objetivo de subjetivación», sino también lo opuesto, el «factor subjetivo de objetivación».

Permítasenos aclarar este aspecto crucial de la relación entre el trauma y lo Real. *Shoah,* la película de Claude Lanzmann, alude al trauma del Holocausto como algo más allá de la representación (solo discernible por sus huellas, los testigos que han sobrevivido, los lugares que han quedado); sin embargo, la imposibilidad de representar el Holocausto no reside simplemente en que resulta «demasiado traumático», sino más bien en que nosotros, los sujetos observadores, todavía participamos de él, todavía formamos parte del proceso que lo desencadenó (solo hace falta recordar una escena de la película, en la que se entrevista a los campesinos polacos de una aldea cercana al campo de concentración: todavía hoy les parece que los judíos son «tipos raros», es decir, repiten la propia lógica que llevó al Holocausto…).

Lo Real traumático es, por tanto, aquello que nos impide asumir una visión de la realidad objetivo-neutral, una mancha que empaña nuestra clara percepción de ella.

Este ejemplo, además, nos permite ver la dimensión *ética* de fidelidad a lo Real como algo imposible: lo importante no es solo «contar toda la verdad sobre lo que ha pasado», sino, por encima de todo, enfrentarnos al modo en que nosotros mismos, en virtud de nuestra posición de enunciación subjetiva, participamos siempre de eso que ha pasado… Ese es el motivo por el que el trauma siempre se desdobla en el acontecimiento traumático «en-sí» y en el trauma de su inscripción simbólica[2]. Es decir, cuando uno está atrapado en una situación traumática (un campo de concentración, una sala de tortura…), lo que le mantiene vivo es la idea de dar testimonio: «Debo sobrevivir para contar a los demás (al Otro) lo que ha pasado aquí…». El segundo trauma se produce cuando este reconocimiento del primero a través de la integración simbólica fracasa por necesidad (el otro nunca puede hacerse cargo de mi dolor por entero): en ese momento, la víctima advierte que ha sobrevivido en vano, que su supervivencia carecía de sentido. Las víctimas de violación en la guerra de Bosnia, por ejemplo, quedaron nuevamente traumatizadas ante la negación de todo reconocimiento simbólico, es decir, cuando la narración del suplicio se desdeñó como producto de su fantasía o se entendió como señal de complicidad (las putas se lo merecen, han quedado estigmatizadas, sucias…); casi todos los suicidios de estas víctimas ocurrieron *entonces,* no al poco de sufrir la experiencia traumática.

Por lo que hace a la verdad, lo Real en cuanto trauma no es la verdad última e «indecible» a la que el sujeto solo puede acercarse asintomáticamente, sino eso que hace que toda verdad simbólica articulada no esté nunca «completa», que sea fallida, que en la garganta del hablante haya un hueso que le impide «contarlo todo». Ese es también el modo en el que lo Real del antagonismo (la «lucha de clases») funciona dentro del campo social: de nuevo, el antagonismo no es el referente último que ancla y limita la deriva interminable de los significantes («el significado último de todos los fenómenos sociales viene determinado por su posición en la lucha de clases»), sino la propia fuerza de su desplazamiento continuo, aquello por lo que los fenómenos socioideológicos no significan nunca lo que parecen. Por ejemplo, la «lucha de clases» es aquello por lo que toda referencia directa a la universalidad (de la «humanidad», de «nuestra nación», etc.) está «sesgado» siempre de manera específica, desplazado en relación con su significado literal. La «lucha de clases» es la denominación marxista de este «operador de desplazamiento» elemental; en cuanto tal, el significado de la «lucha de clases» radica en la inexistencia de un metalengua-

---

[2] «Por una parte, se produce un acontecimiento catastrófico, que da lugar a síntomas y obliga a dar testimonio. Sin embargo, cuando se niega el valor del testigo y no hay nadie para oír lo que cuenta, nadie que atienda o que responda, no ya al acontecimiento, sino al propio testimonio, se repite la catástrofe» (T. Keenan, «The AIDS Crisis Is Not Over», en C. Caruth (ed.), *Trauma: Explorations in Memory,* Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995, p. 25).

je neutral, que nos permita captar la sociedad como una totalidad «objetiva» dada, puesto que siempre «tomamos partido». Que no haya un concepto «neutral», «objetivo» de la lucha de clases es, por tanto, lo crucial de esta idea[3].

Cabe decir lo mismo exactamente de la diferencia sexual concebida como lo real, tal como Lacan la entiende: la diferencia sexual no es el referente último que pone límite a la deriva interminable de la simbolización, en la medida en que subyace a todas las polaridades y proporciona su significado «profundo» (como en las cosmologías sexuales premodernas: la luz frente a la oscuridad, el fuego frente al agua, la razón frente a la emoción, etc.; todas ellas, a la postre, son el *yin* frente al *yang,* el principio masculino frente al femenino…), sino lo que «tuerce» el universo discursivo y nos impide fundamentar su formación en la «firme realidad», aquello por lo que toda *simbolización* de la diferencia sexual siempre es inestable y está desplazado en relación consigo mismo. Para decirlo de una forma ligeramente especulativa: la diferencia sexual no es una misteriosa X inaccesible que no se puede simbolizar nunca, sino, más bien, el propio obstáculo a esta simbolización, la mancha que siempre mantiene a lo Real al margen de las modalidades de su simbolización. Un elemento crucial de la idea de lo Real es esta coincidencia de la X inaccesible con el obstáculo que la vuelve inaccesible; Heidegger subraya una y otra vez que el Ser no se «repliega» simplemente, que el Ser *no «es» sino su propio repliegue…*

Así pues, ¿en qué preciso sentido no constituye lo Real el último vestigio del referente ahistórico fijo? Permítasenos citar la concisa fórmula de Ernesto Laclau: «los límites de la significación solo pueden anunciarse como la imposibilidad de realizar lo que está dentro de ellos»[4]. En este preciso sentido, lo Real (el antagonismo) es inherente a lo simbólico (el sistema de diferencias), no al más allá trascendente que el proceso significante intenta captar en vano: en el caso del antagonismo real, la oposición externa siempre es interna; la oposición antagónica entre B y A impide que A consume su plena identidad, la trunca desde dentro (por ejemplo, la diferencia sexual es antagonista en la medida en que la oposición entre hombres y mujeres, lejos de ser complementaria, impide a las mujeres alcanzar su identidad, desarrollar su identidad autónoma). Eso mismo nos permite concebir la estrategia fascista como un intento desesperado de construir un sistema jerárquico puramente diferencial de la Sociedad mediante la condensación de toda la negatividad, de toda la tensión antagónica, en la figura externa del judío. Y lo Real no puede adquirir significado no porque esté fuera del orden simbólico, porque sea externo a él, sino, precisamente, porque es inherente a él, porque es su límite interno: lo Real es el escollo interno por

[3] Para una explicación más detallada, véase S. Žižek, «Introduction», en *Mapping Ideology,* Londres, cit.

[4] E. Laclau, *Emancipation(s),* Londres, Verso, 1996, p. 37.

el que el sistema simbólico nunca puede «llegar a ser él mismo», alcanzar su identidad. Su absoluta *inmanencia* a lo simbólico impide *dar significado* a lo Real; únicamente se lo puede mostrar, mediante un gesto negativo, como el fracaso intrínseco a la simbolización: «si de lo que estamos hablando es de los límites de un *sistema significante,* resulta claro que no se les puede dar significado y que esos límites han de *mostrarse* como la *interrupción* o la *descomposición* del proceso de significación[5]. Llegados a este punto, resulta crucial la referencia implícita de Laclau a la oposición de Wittgenstein entre dar significado y mostrar: lo real concebido como lo imposible se puede mostrar (interpretar) como el fracaso del proceso que, precisamente, trata de darle significado…

Tal vez esto permita enfocar de otra manera la fenomenología, redefinirla como la descripción de los modos en los que la descomposición (el fracaso) de la simbolización, a la que no se puede dar significado, *se muestra a sí misma.* Por otra parte, tal vez sea así como debamos interpretar que Hegel determine el arte como la aparición –es decir, la mostración– sensible de la Idea: lo que aparece en el arte, lo que el arte demuestra, es el *fracaso* de la Idea para darse directamente significado.

En su relación con la fenomenología, Lacan pasa por tres etapas. En la primera parte de su obra, Lacan es un fenomenólogo hermenéutico, en la medida en que el dominio del psicoanálisis es, según él, el dominio del significado, es decir, en la medida en que el objetivo del tratamiento psicoanalítico es integrar los síntomas traumáticos en el dominio del significado. En la etapa intermedia, Lacan es un estructuralista que devalúa agresivamente la fenomenología: por emplear las palabras ya clásicas de Jacques-Alain Miller[6], la fenomenología queda determinada como la ciencia imaginaria de lo Imaginario; en cuanto tal, no sirve para abordar el mecanismo estructural carente de sentido que genera el efecto de significado fenoménico. Por último, el énfasis pasa a lo Real y la fantasía ya no queda reducida a una formación imaginaria (sobre)determinada por la red simbólica ausente, sino que se la concibe como la formación que llena el hueco de lo Real: como dijo Lacan, «no se interpreta la fantasía» *[on n'interpréte pas le fantasme]*. La fenomenología se reafirma entonces como la descripción de los modos en que lo Real se muestra en las formaciones fantasmáticas, sin adquirir significado en ellas: es la descripción, no la interpretación, del dominio espectral de los espejismos, de las «magnitudes negativas», lo que revela la falta en el orden simbólico. Por tanto, aquí estamos abordando la disyunción paradójica entre fenomenología y hermenéutica: Lacan plantea la posibilidad de que haya una fenomenología radicalmente no hermenéutica, una descripción de apariciones espectrales que representan un sinsentido constitutivo. En la medida en

[5] *Ibid.*

[6] Véase J.-A. Miller, «L'Action de la structure», *Cahiers pour l'Analyse* 9, París, 1966.

que los dominios respectivos del *significado* (accesible a la hermenéutica) y de la *estructura* simbólica (accesible por medio del análisis estructural) forman dos círculos, hay que localizar la descripción fenomenológica de la fantasía en la *intersección* de ambos.

2

El primer filósofo que planteó el problema de la fenomenología de lo Real no fue otro que Kant. En la filosofía de Kant, lo bello, lo sublime y lo monstruoso *[Ungeheure]* forman una triada que corresponde a la triada lacaniana de lo Imaginario, lo Simbólico y lo Real: la relación entre los tres términos es la del nudo borromeo, en la que dos términos se vinculan a través de un tercero (la belleza hace posible la sublimación de lo monstruoso, la sublimación media entre lo bello y lo monstruoso, etc.). Como en la dialéctica hegeliana, cada término, llevado a su extremo –plenamente actualizado–, se transforma en el siguiente: un objeto completamente bello ya no es solo bello, sino sublime; del mismo modo, un objeto completamente sublime se convierte en algo monstruoso. Podemos expresar la misma idea de la forma contraria: sin el elemento de lo sublime, un objeto bello no es verdaderamente bello; sin la dimensión embrionaria de lo monstruoso, un objeto sublime no es verdaderamente sublime, sino solo bello...[7]

La interconexión proporciona la clave de la relación paradójica entre la ley (subime) y el horror de lo monstruoso presente en la obra de Kant. La ley suprasensible pertenece al dominio de lo nouménico, igual que lo monstruoso; sin embargo, lo que Kant no está dispuesto a aceptar, la conclusión que trata de evitar a toda costa, es la *identidad* última entre ambos: que la ley sublime es *lo mismo que* lo monstruoso, que la única diferencia entre una y otro es la perspectiva del sujeto. Es decir, hay que distinguir entre el en-sí que constituye la monstruosidad de lo Real y el en-sí de la ley sublime, que ya es un para-nosotros (lo que el sujeto moral experimenta como el reino de los objetivos racionales universales, testimonio de su libertad nouménica): este segundo en-sí aparece solo cuando el sujeto ve lo Real desde la distancia fenoménica adecuada, por así decirlo; cuando nos acercamos demasiado a la ley, su majestad sublime se convierte en una monstruosidad obscena y aborrecible. En esta inversión implícita de la tradicional justificación teológica del mal y la desarmonía («lo que nuestra mente finita percibe como manchas perturbadoras son, a ojos de la mente infinita de Dios, detalles que contribuyen a la armonía global») se condensa toda la revolución kantiana: lo que nuestra mente finita percibe como la

[7] En lo que a esto respecta, me apoyo en J. Rogozinski, *Kanten,* París, Kime, 1996.

sublime majestad de la ley moral es en sí mismo la monstruosidad de un Dios desquiciado y sádico.

La tesis de Kant de que la limitación de la experiencia humana al dominio fenoménico es condición necesaria de la actividad ética (puesto que la intuición directa del noúmeno volvería superflua la ética) es, por tanto, mucho más extraña de lo que parece: su premisa subyacente es que el carácter de los objetivos éticos es, en cierto sentido, *anamórfico,* es decir, que la monstruosidad divina aparece como el reino de los objetivos racionales solo cuando se la observa desde cierto ángulo (humano y finito)[8]. Dicho de otra forma, el resultado de la combinación de los dos niveles heterogéneos (el *a priori* trascendental de las categorías de la razón pura y el modo en que las cosas trascendentes afectan a nuestra mente) no solo es la realidad material, objeto de la experiencia; el propio reino nacional nouménico de los objetivos éticos es el producto de la combinación del «verdadero en-sí», insoportable, monstruoso, y de la distorsión apaciguadora a la que lo somete el marco perceptivo de nuestra mente finita.

Esta tensión entre los dos aspectos de lo nouménico, entre la ley (moral) y lo monstruoso (con el superyó como punto de intersección, v. g., como la aparición perturbadora de una *ley monstruosa*) se encuentra ya presente en la razón pura, en la síntesis más elemental de la imaginación (memoria, retención, temporalidad). Es decir, lo que Kant pasa por alto es hasta qué punto esta síntesis constitutiva de la realidad «normal» resulta –en un sentido inaudito y, al mismo tiempo, más elemental– «violenta» en la medida en que consiste en un orden impuesto por la actividad sintética del sujeto sobre el caos heterogéneo de las impresiones[9]. Si la síntesis de la imaginación se lograra sin dejar vacío alguno, obtendríamos la autoafección perfecta, autosuficiente y autolimitada; sin embargo, fracasa necesariamente y resulta inconsistente en dos sentidos:

- Primero, de forma intrínseca, por el desequilibrio entre aprehensión y comprensión, que genera lo sublime matemático: la comprensión sintética no puede «alcanzar» la magnitud de las percepciones aprehendidas que bombardean al sujeto; este fracaso de la síntesis revela su carácter violento.
- Segundo, de manera externa, mediante la intervención de la ley (moral) que anuncia otra dimensión, la de lo nouménico: el sujeto experimenta necesariamente la ley (moral) como una intrusión violenta que perturba el funcionamiento autosuficiente de la autoafección e su imaginación.

---

[8] Para una explicación más detallada de este aspecto de la filosofía de Kant, véase la primera parte de S. Žižek, *Tarrying With the Negative,* cit.

[9] Véase J. Rogozinski, *op. cit.,* pp. 124-130.

En ambos casos, la violencia surge como si fuera una respuesta a la violencia de la propia imaginación trascendental; tal es la matriz de las antinomias matemáticas y dinámicas. Aquí tenemos el lugar exacto en que el antagonismo entre el materialismo y el idealismo (filosóficos) resulta discernible en la filosofía de Kant: tiene que ver con la cuestión de la primacía en la relación entre ambas antinomias. El idealismo da prioridad a la antinomia dinámica, al modo en que la ley suprasensible trasciende y/o suspende desde fuera la ley causal fenoménica: desde esta perspectiva la inconsistencia fenoménica es, simplemente, el modo en que el más allá nouménico se inscribe en el dominio fenoménico. El materialismo, en cambio, da prioridad a la antinomia matemática, a la inconsistencia intrínseca al ámbito fenoménico: el resultado último de la antinomia matemática es el dominio de un «todo inconsistente», de una pluralidad carente de la consistencia ontológica de la «realidad». Desde este punto de vista, la antinomia dinámica parece un intento de salir del atolladero inherente a la antinomia matemática, transponiéndolo a la coexistencia de dos órdenes distintos, el fenoménico y el nouménico. Dicho de otro modo, la antinomia matemática (v. g., el derrumbamiento, el fracaso inherente a la imaginación) «disuelve» la realidad fenoménica en la dirección de lo Real monstruoso, mientras que la antinomia dinámica trasciende la realidad fenoménica en la dirección de la ley simbólica, es decir, «salva los fenómenos» proporcionando algo así como una garantía externa del dominio fenoménico[10].

Como subrayó Lenin, la historia de la filosofía consiste en el rastreo incesante y repetitivo de la diferencia entre materialismo e idealismo; lo que cabe añadir es que, por lo común, la línea de demarcación no corre por donde uno esperaría; a menudo, la opción materialista descansa en una posibilidad aparentemente secundaria. Dentro del horizonte de la filosofía de Kant, el «materialismo» no consiste en adherirse a la Cosa-en-sí (supuestamente, el último baluarte del materialismo, aquel que pone límite a la tesis idealista de la construcción subjetiva de la realidad), como Lenin afirmaba en vano, sino, más bien, en sostener la primacía de la antinomia matemática y concebir la antinomia dinámica como secundaria, como un intento de «salvar los fenómenos» mediante la ley nouménica, entendida como su excepción constitutiva[11].

---

[10] Para una explicación más detallada de la conexión entre las antinomias kantianas y las paradojas lacanianas del notodo, véase el capítulo 2 de S. Žižek, *Tarrying With the Negative,* cit.

[11] Lo mismo cabe decir de la relación entre el antagonismo (social) y la disparidad ontológica existente entre lo Real y la realidad. ¿Cómo se relacionan ambos entre sí? Tal vez sea esta la división última entre el idealismo y el materialismo. Es decir, el idealismo sitúa el horizonte último de la experiencia humana en la distancia que separa al vacío ontológico de la realidad constituida. El gran problema del idealismo es el del contenido que llena el vacío abierto en medio de la realidad (¿el contenido son solo fantasías?); en cambio, el materialismo concibe el vacío (o la «falta primordial») como el indicador de la represión primordial del antagonismo. Por consiguiente, el acto idealista de «demistificación» por

3

Volvamos al punto de partida: ¿cómo influye esta referencia materialista dialéctica a lo Real en nuestra interpretación de la ética kantiana? De acuerdo con la crítica pseudohegeliana al uso, la ética kantiana pasa por alto la situación histórica concreta en la que está inmerso el sujeto ético y que proporciona el contenido determinado del bien: el formalismo kantiano desatiende la sustancia particular de la vida ética, históricamente especificada. Sin embargo, cabría responder a esta crítica afirmando que la fuerza única de la ética kantiana reside en su propia indeterminación formal: la ley moral no me dice *cuál* es mi deber, sino *que* debo cumplir con mi deber. Es decir, no resulta imposible deducir de la ley moral las normas concretas que debo seguir en la situación en la que me encuentro, *lo cual significa que el propio sujeto ha de aceptar la responsabilidad de «plasmar» el imperativo abstracto de la ley moral en una serie de obligaciones concretas.* En este preciso sentido, la clave de la ética kantiana consiste (parafraseando a Hegel) en «concebir el Absoluto moral no solo como sustancia, sino también como sujeto»: el sujeto ético es completamente responsable de las normas universales concretas que sigue; es decir, la única garantía de la universalidad de las normas morales positivas es el acto contingente por el cual el sujeto adopta performativamente esas normas.

Por ello, el propio «formalismo» de Kant crea la disparidad decisiva en la sustancia ética y/o religiosa autolimitada de un mundo vital particular: ya no me puedo guiar sencillamente por el contenido determinado de la tradición ética en la que estoy inmerso; esta tradición siempre está «mediada» ya por el sujeto; «se conserva viva» solo en la medida en que la adopto de hecho. Por consiguiente, para socavar el particularismo ético (la idea de que un sujeto puede encontrar su sustancia ética solo en la tradición particular en la que se ha formado), no hay que hacer referencia a un contenido positivo más universal (como los desafortunados «valores universales compartidos por toda la humanidad»), sino solo aceptar que lo universal ético está indeterminado, vacío, y que se puede plasmar en un conjunto positivo de normas explícitas únicamente mediante mi participación activa, de la que asumo toda la responsabilidad… En consecuencia, no existe universalidad ética sin la contingencia del acto del sujeto que la plantea como tal.

---

antonomasia consiste en denunciar que todos los contenidos positivos son solo rellenos contingentes (marcadores de posición) del vacío trascendental, mientras que el materialismo trata de penetrar en la dimensión que hay más allá (o, más bien, por debajo) de dicho vacío. ¿Y no descansa esta oposición en la diferencia entre pulsión y deseo? La pulsión entraña un antagonismo puramente óntico y, por tanto, es estrictamente preontológica; en cambio, el deseo es «ontológico», se mantiene en el vacío que hay en medio de lo óntico.

Ahí radica precisamente la fuerza de la crítica que Hegel dirige a Kant. Hegel no es un tradicionalista contextual que me impulsa a aceptar «irracionalmente» el contenido particular de mi comunidad ética; al contrario, sostiene la necesidad de romper con las limitaciones de la identidad particular. Lo que Hegel rechaza es solo la idea de imperativo categórico como prueba abstracta que me permite establecer, en relación con toda norma determinada, si mi deber es seguirla o no: implícitamente, quiere decir que no existe ninguna ley moral universal que me libere de hacerme responsable de su contenido determinado. Para ser más precisos, Hegel llama la atención sobre la circunstancia de que la universalidad real no solo es el contenido abstracto compartido por todos los casos particulares, sino también el poder «negativo» de perturbar cada uno de los contenidos particulares. Que el sujeto sea un ser universal significa que, precisamente, no puede guiarse sin más por un contenido sustancial determinado (por «universal» que sea) que establecería por anticipado las coordenadas de su actividad ética; al contrario, el único modo de llegar a la universalidad es aceptar la indeterminación objetiva de la situación: llego a ser «universal» solo mediante el violento esfuerzo de separarme de la particularidad de mi situación, concibiéndola como contingente y limitada, abriendo en ella el hueco de la indeterminación que mi acto llena. La subjetividad y la universalidad son, por consiguiente, estrictamente correlativas: la dimensión de la universalidad llega a ser «para sí» solo mediante la negación «individualista» de la situación particular que constituye el trasfondo específico del sujeto[12].

La aceptación plena de esta paradoja nos obliga también a rechazar toda referencia al «deber» como excusa: «Sé que es una cosa difícil y, tal vez, resulte doloroso, pero, ¿qué le voy a hacer? Es mi deber…». El lema habitual del rigor ético reza así: «¡No hay excusa para no cumplir con nuestro deber!»; aunque el *«Du kannst, denn du sollst!»* [«¡Puedes porque debes!»] parece ofrecer una nueva versión de este lema, implícitamente lo completa con una inversión mucho más siniestra: «¡No hay excusa para *cumplir* con nuestro deber!»[13]. La referencia al deber como excusa para cumplir con nuestro deber es hipócrita y, por tanto, cabe rechazarla; solo hace falta recordar el ejemplo del maestro sádico que somete a sus pupilos a una disciplina y a una tortura

---

[12] Se puede ver hasta qué punto el concepto de *hegemonía* propuesto por Ernesto Laclau encaja perfectamente en el marco ético kantiano: el contenido positivo de lo universal vacío viene proporcionado por el sujeto, quien, en virtud de un acto de decisión inconmensurable, *identifica* el universal (vacío) con algún contenido particular que lo copa (por ejemplo, en el caso de la hegemonía ideológica nazi, «ser un auténtico alemán» *equivale a* «rechazar el individualismo liberal y el principio de lucha de clases en nombre de la visión de la sociedad como un todo corporativo cuyos miembros –clases– cooperan armoniosamente»).

[13] Para una explicación más detallada de esta característica esencial de la ética kantiana, véase el capítulo 2 de S. Žižek, *The Indivisible Remainder,* cit.

implacables; la excusa que se da es «No me gusta presionar así a los pobres muchachos, pero ¿qué le voy a hacer? ¡Es mi deber!». El ejemplo más pertinente es el del político estalinista que ama a la humanidad, pero que, sin embargo, lleva a cabo horribles purgas y ejecuciones; se le rompe el corazón mientras se encarga de esa tarea, pero no puede hacer otra cosa, su deber es contribuir al progreso de la Humanidad… Aquí tenemos la actitud propiamente *perversa* por la que uno se convierte en instrumento de la voluntad del gran Otro: no es mi responsabilidad, no soy yo quien hace esto, solo soy un instrumento de una necesidad histórica más alta… El goce obsceno de esta situación radica en que me considero libre de culpa por lo que hago: ¿no es estupendo infligir dolor sabiendo que no soy responsable, que no hago sino cumplir con la voluntad del Otro…? Pues, bien, *eso* es lo que prohíbe la ética kantiana. La posición del sádico perverso proporciona respuesta a esta pregunta: ¿cómo es posible que el sujeto sea culpable, si se limita a realizar una necesidad «objetiva», impuesta externamente? Pues porque acepta subjetivamente esta «necesidad objetiva»; porque *goza* de lo que se le impone[14].

4

Llegados a este punto, tal vez sea útil referirse a Pascal. Para Pascal, como ya hemos visto[15], la ideología no es solo una «obediencia irracional» bajo la que el análisis crítico debe discernir sus verdaderas causas y razones; es también la «racionalización», la enumeración de una red de razones que enmascara el hecho insoportable de que la ley únicamente se cimenta en su propio acto de enunciación: la argumentación es para la masa de «gente vulgar y común», necesitada de creer que las órdenes que acata están basadas en buenas razones, mientras que el verdadero secreto, conocido solo por la élite, es que el dogma del poder se basa únicamente en sí mismo. Y el concepto kantiano de deber presenta una estructura análoga. Es decir, cabe invertir el abordaje pseudofreudiano a Kant, tan en boga, que trata de discernir motivaciones «patológicas» secretas bajo lo que parece un acto ético dictado únicamente por el deber («Crees que lo hiciste porque era tu deber, pero en realidad fue para satisfacer tu vanidad, impresionar al grupo, encandilar a tu futura amante…»): el propio Kant hubiera aceptado este razonamiento, pues él mismo afirma que nunca podemos estar seguros de si hemos actuado movidos solo por el deber. Sin embargo ¿no es posible que aceptemos la ilusión de haber actuado por alguna razón «patológica» (como satisfacer nuestra vanidad, impresionar al grupo…) para no

---

[14] Véase A. Zupančič, *Die Ethik des Realen. Kant mit Lacan,* Viena, Turia & Kant, 1995.

[15] Véase capítulo 2, *supra*.

hacer frente al hecho traumático de que lo hemos hecho «por nada», es decir, solo para cumplir nuestro deber?

El verdadero horror del acto reside en este abismo autorreferencial; para decirlo de otro modo, es de la máxima importancia que no perdamos de vista la distancia que separa al acto de la voluntad: el acto se produce como un acontecimiento «disparatado», inexplicable, que, precisamente, no es «voluntario». La voluntad del sujeto está, por definición, escindida del acto: como la atracción y la repulsión que este produce están mezcladas inextricablemente, el sujeto nunca puede «asumirlo» por entero. En suma, lo que Lacan llama «acto» pertenece a la categoría de un *objeto* que el sujeto nunca puede «absorber», subjetivar, que siempre es un cuerpo extraño, un hueso en la garganta. La reacción habitual del sujeto al acto es la *aphanisis,* la autoobliteración, no la aceptación heroica de ese acto: cuando la conciencia de las consecuencias de «lo que he hecho» me golpea, quiero desaparecer. En este punto, Lacan (como ya pasaba con el concepto freudiano de la pulsión de muerte) se aparta de la ideología romántica de una voluntad «demoníaca», autodestructiva: la pulsión de muerte *no* es la «voluntad de morir», el mal radical *no* es la intención «diabólica» que busca placer al infligir dolor al próximo…

En *Atrapados,* un melodrama de Max Ophüls que merece más aprecio del que se la ha dado, hay un momento único, en el que la decisión ética coincide con la decisión de *no* actuar: Leonora, la heroína, observa en silencio a Smith, su marido, derrumbado en el suelo, presa de convulsiones (a consecuencia de un supuesto ataque al corazón, de naturaleza puramente histérica), sin atender a su súplica desesperada de que le alcance el agua y las pastillas; se limita a apartarse en silencio, deseando su muerte (como luego reconoce). (Se trata de un plano con profundidad de campo, con el marido en primer término y ella al fondo.) A continuación, se deshace también del niño (el último legado del marido) y, al final, Leonora renace, dispuesta a empezar una nueva vida con su auténtico amor, el doctor Quinada. La escena es uno de esos momentos en los que Hollywood traspasa el umbral de lo ideológicamente permisible; a uno no le entra en la cabeza cómo pudo burlar el Código Hays[16]. Para decirlo con Lacan, la elección de Leonora representa la disyunción entre el bien y la actitud ética en sentido propio, ya que se trata de elegir entre el bien (la compasión humana y la ideología matrimonial, que la impulsan a ayudar a su marido, enfermo y en peligro) por una parte y la actitud ética de la pulsión de muerte por otra, y ella elige la pulsión de muerte. Tras hacer su elección, Leonora padece, literalmente, una *aphanisis:* se desmaya, queda completamente inmovilizada, abrumada por la culpa

[16] Otra escena del mismo tipo es el famoso momento en el que James Mason –que también trabajaba en *Atrapados*– dice «¡Dios se equivocó!» (al impedir en el último momento que Abraham sacrificase a Isaac) en *Más poderoso que la vida,* de Nicholas Ray.

(v. g., incapaz de aceptar plenamente su afirmación de la pulsión de muerte); al final, renace, libre de la presión de la culpa y dispuesta a empezar de nuevo. En este preciso sentido, el *acto* es para Lacan un objeto insoportable que el sujeto es incapaz de aceptar y subjetivar.

Desde luego, como ha mostrado Mary Ann Doane en su penetrante análisis del filme[17], el final de la película proporciona una clausura patriarcal manifiestamente opresiva. En este sentido, resulta paradigmática la escena en la ambulancia, hacia el final, con las sirenas que aúllan mientras Quinada le dice a Leonora lo libre que será si el niño muere. La excesiva cercanía de Quinada a Leonora, que yace inmóvil en la camilla de la ambulancia, se combina con la proximidad, no menos excesiva, de la cámara a ella: su liberación se escenifica, literalmente, como su entrada en el nuevo orden (médico) de subordinación. Dicho de otro modo, su «liberación» consiste en pasar de un hombre a otro. Es también un hombre (el colega de Quinada) quien promueve por ella, por su bien, su liberación del símbolo que la somete a Smith y, en general, al prestigio de la riqueza y a la cultura de las imágenes (un abrigo de visón), cuando ordena a la enfermera que se deshaga del abrigo de visón. Leonora, por tanto, no solo queda reducida a ser un objeto de intercambio entre los dos protagonistas masculinos; su liberación del encanto de la riqueza es también engañosa, pues fomenta la idea de que en el matrimonio no se deben transgredir las diferencias de clase (en contraste con el acaudalado Smith, Quinada es de la misma clase social que Leonora). Sin embargo, el acto de no ceder a la compasión, ese momento de afirmación manifiesta de la pulsión de muerte, es plenamente de Leonora; el acto del «nuevo hombre de su vida» parte de él. Por consiguiente, la parálisis de la mujer no solo indica su subordinación, sino que atestigua la *aphanisis,* la autoobliteración del sujeto que acompaña siempre al acto, a causa de su dimensión suicida. Así pues –volvamos a la escena de la ambulancia: es necesario interpretar su carácter claustrofóbico sin perder de vista que se trata de una urgencia (médica), intensificada por el sonido de las sirenas, extraño telón de fondo a la intimidad de la escena–, tal vez Quinada quede reducido al papel de tocólogo y esa intimidad señale la transformación de Leonora a través de la muerte (simbólica) y el consiguiente renacimiento.

La intimidad opresiva de la escena en la ambulancia trae a las mientes la del final de *Encadenados,* de Hitchcock, cuando Cary Grant baja por las escaleras a Ingrid Bergman, drogada y medio paralizada, en pos de la libertad (v. g., de su feliz futuro matrimonial): también en este caso la mujer es, a la postre, objeto de intercambio entre dos hombres. ¿Y acaso no se encuentra la versión hitchcockiana por antonomasia de tal intercambio en el clímax de las dos películas que hizo con Tippi He-

---

[17] Véase el capítulo 6 de M. A. Doane, *The Desire to Desire,* Bloomington, Indiana University Press, 1987.

dren, *Los pájaros* y *Marnie, la ladrona*? En ambos filmes, la heroína –quien, al principio, es una mujer activa y segura de sí misma, que lleva las riendas de su vida (aunque solo de manera «superficial» o «patológica»: la manipuladora elitista en *Los pájaros,* la cleptomaníaca de *Marnie*)– acaba convertida en una momia paralizada e incapaz de reaccionar: solo entonces, después de que el control «inauténtico» que llevaba sobre su vida haya quedado violentamente desbaratado, puede ella aceptar el vínculo del matrimonio[18]… Una vez más, hay que poner en cuestión el carácter evidente de esta interpretación feminista: cierto es que estamos ante la muerte simbólica de la heroína; sin embargo, no queda claro cuál es el resultado final de su enfrentamiento con la Cosa traumática, es decir, de qué manera «renacerá».

5

¿De qué modo, entonces, el concepto kantiano de la ley moral nos obliga a volver a pensar la oposición entre el bien y el mal? En *Presentación de Sacher-Masoch,* Deleuze explica de forma insuperable en qué consiste la concepción radicalmente nueva que Kant propone de la ley:

> […] ya no se considera que la ley dependa del bien; al contrario, es el bien el que depende de la ley. Eso entraña que la ley ya no tiene su base en un principio superior del que se deriva su autoridad, sino que su autofundamento y validez dependen únicamente de su propia forma […] Al establecer LA LEY como el principio o fundamento último, Kant añadió un aspecto esencial al pensamiento moderno: el objeto de la ley es, por definición, incognoscible y escurridizo […] Evidentemente, nadie sabe

---

[18] Elisabeth Bronfen (véase el capítulo 8 de *The Knotted Subject,* Princeton, Princeton University Press, 1997) señala que el modo en que Tippi Hedren se enfrenta al final de la película con los pájaros (en *Los pájaros*), convertida en una momia incapaz de defenderse de otra forma que agitando las manos, es una nueva versión de la trama de las novelas góticas a lo Radcliffe en la que la joven e inocente heroína se atreve por fin a subir las escaleras y a entrar en el desván, el lugar de los secretos prohibidos, del que salen murmullos y gritos por la noche; mediante algo parecido a una inversión de la fórmula, Tippi Hedren queda reducida a ser la «loca del desván». La escena en la que sube las escaleras es estrictamente análoga a la del detective Arbogast cuando sube las escaleras de la casa de la madre de *Psicosis* y es atacado por la figura de la madre: aquí tenemos una nueva confirmación de que los pájaros agresivos representan la fuerza desatada del superyó materno… Por consiguiente, el desván, con la misteriosa abertura en el techo, es, literalmente, el lugar de la extimidad, el lugar situado en el propio centro de la casa que cobija al exterior amenazante (los agresivos pájaros). El «secreto», por tanto, consiste en que el verdadero *locus* del exterior amenazante está en el interior de la casa, motivo por el que no hay tablones que nos protejan de él: desde un punto de vista freudiano, el desván al que sube Hedren es, desde luego, el dormitorio de los padres.

> ni puede llegar a saber qué es ahora LA LEY, definida por su forma pura, sin sustancia ni objeto determinado alguno: rige sin manifestarse, determina un ámbito de transgresión en el que uno ya es culpable, cuyos límites se traspasan sin saber que eran tales, como en el caso de Edipo. Ni siquiera la culpa y el castigo nos dicen lo que es la ley, sino que la dejan en un estado de indeterminación cuyo único equivalente es la especificidad extrema del castigo[19].

Por tanto, la ley kantiana no es solo una forma vacía que se aplica a un contenido empírico aleatorio para determinar si dicho contenido cumple los criterios de aceptabilidad ética; más bien, la forma vacía de la ley funciona como la promesa (incumplida) de la materialización de un contenido ausente. Para decirlo de una manera un poco distinta, la forma no solo es algo así como un molde neutral-universal de la pluralidad de contenidos empíricos diferentes; más bien, la autonomía de la forma atestigua la incertidumbre que persiste en relación con el contenido de nuestros actos. Nunca sabemos si el contenido determinado que explica la especificidad de nuestros actos es el correcto, es decir, si hemos actuado realmente conforme a la ley o si lo hemos hecho guiados por algún motivo oculto de tipo patológico. Kant, por consiguiente, anuncia la idea de la ley que encuentra su culminación en Kafka y en la experiencia del «totalitarismo» político moderno: puesto que, en el caso de la ley, su *Dass-sein* (el hecho de la ley) precede a su *Was-Sein* (lo que la ley es), el sujeto se encuentra en una situación en la que, pese a saber que *existe* una ley, nunca llega a conocer (y, *a priori,* no puede llegar a saber) *lo que* la ley es; entre la ley y sus encarnaciones positivas hay una disparidad que no se puede eliminar. Por consiguiente, el sujeto es culpable *a priori,* en virtud de su propia existencia: culpable sin saber de qué (y culpable por ello mismo), infractor sin conocer exactamente lo que la ley dispone.

Aquí tenemos, por vez primera en la historia de la filosofía, la afirmación de que la ley es *inconsciente:* la experiencia de la forma sin contenido siempre es el índice de un contenido reprimido; cuanto más intensamente se adhiere el sujeto a la forma vacía, más traumático se vuelve el contenido reprimido. Lo mismo vale para la historia del arte: desde los comienzos del arte burgués, el formalismo ha sido la emergencia estigmatizada-coagulada de un contenido hostil reprimido, demasiado traumático para que se lo acepte. La insistencia en una forma pura y la resistencia paranoica a un contenido social concreto (de Gautier en adelante) constituyen la señal inconfundible de la presencia de un contenido traumático reprimido. En este preciso sentido, el formalismo es algo así como una *Konversionhysterie* elemental: lo reprimido en el plano del contenido vuelve so capa de una forma «autónoma». Lo mismo cabe decir del propio orden simbólico, entendido como forma universal: en

[19] G. Deleuze, *Coldness and Cruelty,* cit.

primer lugar, claro está, hay que oponerse a toda reducción apresurada de la forma simbólica a su contenido (la lección básica del llamado «estructuralismo» es que la forma simbólica no es nunca la mera expresión de su contenido). Subordinar la forma simbólica directamente a su contenido es caer en la trampa de la «reificación» y desconocer el papel estructurador de la propia forma en relación con su contenido: el término «forma» hace referencia al proceso significante que produce el «contenido» significado… Sin embargo, el siguiente paso consiste en advertir que la forma simbólica aparentemente anterior al contenido surge a causa de la represión primordial de un núcleo de «contenido» traumático que, precisamente, nunca puede llegar a ser el contenido explícito de dicha forma.

¿No cabe decir también lo mismo de la ley moral kantiana, concebida como Forma universal pura? ¿Cuál es, en este caso, el secreto «reprimido» del formalismo ético kantiano? La respuesta se encuentra en el propio Kant. Jacob Rogozinski[20] describe detalladamente cómo, en cada una de sus tres *Críticas,* Kant produce repetidamente un concepto que, casi al punto, se ve obligado rechazar por imposible o autocontradictorio: lo monstruoso *[das Ungeheure]* en la crítica del juicio; el «mal diabólico» (el mal elevado a la categoría de principio ético) en la razón práctica (el ejemplo predilecto de Kant de este «mal diabólico» es el *crimen inexpiabile* de enjuiciar y condenar legalmente al propio sostén del orden legal –el rey– en la esfera política)[21]. Tras mostrar los contornos de este concepto, Kant da rápidamente marcha atrás y ofrece en su lugar uno suplementario, que «apacigua» la dimensión insoportable del primero: lo sublime (en lugar de lo monstruoso), el mal radical (en lugar del mal diabólico)… Este concepto excesivo/imposible apunta, en todas sus versiones, al núcleo «reprimido» de lo Real con el que la filosofía nunca es capaz de enfrentarse; su encuentro es, por definición, un encuentro fallido.

Es aquí, en las distintas formas de evitar ese encuentro, donde radica la diferencia entre Kant y Hegel: Kant no llega «todavía» ahí, se detiene ante el horror último de la Cosa monstruosa y lo evita; Hegel «ya» no está allí, se limita a fingir que abraza por entero la negatividad radical, que «se demora en lo negativo», pues toda la maquinaria dialéctica garantiza el final feliz, la inversión «mágica» (el calificativo es del propio Hegel) de lo negativo en positivo (de la negatividad radical del terror político en la llamada interior de la conciencia, etc.), por adelantado… En suma, el contenido imposible de la ley moral es, en cuanto *forma* pura, el «mal diabólico». La ley moral vacía es, por tanto, el ejemplo supremo de lo que Lacan trata de aislar

---

[20] J. Rogozinski, *op. cit*.

[21] Sobre el concepto de «Mal diabólico», véase el capítulo 3 de S. Žižek, *Tarrying With the Negative,* cit.; sobre el *crimen inexpiabile* del asesinato judicial del Monarca, véase el capítulo 5 de S. Žižek, *For They Know Not What They Do,* cit.

como el meollo del concepto freudiano de *Vorstellungs-Repräsentanz:* el *representante* (simbólico) –o, más bien, el sustituto– de la *representación* imposible, forcluida, es decir, del *contenido* de la ley que hay que forcluir para que la ley funcione con normalidad (de una manera no psicótica). Se puede ver que el concepto de *Vorstellungs-Repräsentanz* nos permite explicar la idea lacaniana de la *aphanisis* del sujeto, de la autoobliteración: el sujeto se desintegra, se oblitera, cuando se acerca demasiado a la Cosa imposible cuyo sustituto simbólico se encuentra en le ley vacía, es decir, cuando, en lugar de con el mandamiento de la ley moral, el sujeto se enfrenta directamente con la Cosa obscena, con el contenido forcluido de la ley.

Como buen kantiano, Rogozinski, desde luego, concibe la negativa kantiana a llegar hasta el final, su detención ante el abismo de lo monstruoso, como condición positiva de lo ético: en el momento en que uno se decide a traspasar ese umbral, cae en el nihilismo y comete algo así como un suicidio ético, pues el propio límite que separa al bien del mal queda suspendido. Según Rogozinski, la prueba *a contrario* de dicha suspensión la proporciona precisamente Hegel, quien, en su dialéctica de la «astucia de la razón», subordina el mal (el interés propio, etc.) al bien, como un medio para la realización de este. Por consiguiente, Hegel socava los propios fundamentos de la moralidad y da libre curso a las catástrofes de los dos últimos siglos, en los que se han legitimado las mayores atrocidades apelando al progreso o a la necesidad histórica. En este sentido, la dialéctica hegeliana cae por debajo del nivel de la modernidad y manifiesta la fascinación pagana por un Dios tenebroso que exige sacrificios.

Joan Copjec[22] llega todavía más lejos en su impresionante intento de demostrar que *el mal radical (la propensión del hombre al mal, imposible de erradicar) es más radical aún que el mal diabólico,* pues este último fenomenaliza/positiviza la ley. Es decir, para los seres humanos, finitos, la ley nouménica solo resulta fenoménicamente accesible de forma negativa, a guisa de sentimiento de culpa, cuando cobramos conciencia de haber traicionado su llamada, de no haber estado a la altura de nuestro deber ético, pero nunca de forma positiva, «como tal»; esta circunstancia, que nos hace «culpables *a priori* y sin remedio», es el único contenido del «mal radical». Dicho de otro modo, sin el mal radical, la ley moral perdería su carácter formal y se fenomenalizaría en una serie de regulaciones positivas que nos diría en todo momento dónde nos encontramos, es decir, si somos culpables o no. Por consiguiente, el mal diabólico es tan imposible como insostenible resulta la posición del santo: el «sujeto diabólicamente malvado» es la imagen fantasmática romántica del héroe negativo, algo así como un santo a la inversa, que sabe que hace el mal y lo convierte conscientemente en su principio ético.

---

[22] Véase J. Copjec, «Introduction: Evil in the Time of the Finite World», en *Radical Evil* (S 2), Londres, Verso, 1996.

Sin embargo, parece que esta interpretación de Hegel yerra en lo esencial. Lo que Hegel quiere subrayar (como, por cierto, también Lacan) es la posibilidad de ir «más allá del bien y del mal», del horizonte de la ley y la culpa constitutiva, y de penetrar en el dominio de la *pulsión* (término que en la obra de Freud equivale al «juego infinito de la Idea consigo misma» del que habla Hegel). La tesis implícita de Hegel es que el *mal diabólico es otra forma de nombrar el propio bien;* en lo que hace al concepto «en sí mismo», ambos son indistinguibles; la diferencia es puramente formal y solo atañe al punto de vista del sujeto perceptivo. El propio Kant había seguido ya la pista de esta identidad siniestra: recuérdese la enigmática conclusión de la primera parte de la *Crítica de la razón práctica,* en la que se sostiene el carácter (epistemológicamente) inaccesible de la ley moral –es decir, la limitación y/o finitud epistemológica del hombre– como condición positiva de nuestra actividad ética: si tuviéramos acceso directo a la esfera nouménica, nos veríamos enfrentados a la «terrible majestad» de Dios en lo que tiene de *Ungeheuer,* de *Real horrendo.* El efecto de esta mirada no sería menos aterrador que el de la Medusa: en lo tocante al contenido de sus actos, el sujeto actuaría moralmente, pero como una marioneta inerte, no como un ser libre… En *este* sentido, Sade es la verdad de Kant: aquí, Kant se ve obligado a formular la hipótesis de un Dios perverso y diabólico.

Por consiguiente, la respuesta hegeliana consiste en afirmar que *es la propia oposición entre el mal radical y la llamada de la ley moral la que resulta demasiado «fenoménica»,* en la medida en que se la concibe como una «oposición real», es decir, en que se la estructura conforme a la característica que, según Kant, es la más fundamental de lo que experimentamos como la realidad (fenoménica). Lo que resulta tan insoportable de la idea del mal diabólico es que, lejos de fenomenalizar el mal, hace que el bien y el mal resulten *indistinguibles.* El problema del mal diabólico es que se ajusta a todos los criterios de la definición trascendental de un acto moralmente bueno… Lejos de ser la fenomenalización inadmisible de la ley, el mal diabólico es lo Real no fenomenalizable, el punto de intersección imposible entre el bien y el mal, el «mediador evanescente» entre ambos, que se ha de presuponer si queremos explicar la tensión entre el bien y el mal, propia de nuestra vida fenoménica. Dicho de otro modo, la única fenomenalización auténtica del mal diabólico (v. g., el modo en que el mal diabólico aparece ante el sujeto finito, la manera en que este lo experimenta) es *el propio bien,* la llamada de la ley moral. Por consiguiente, no hay que confundir el mal diabólico con su falsa fenomenalización, con la figura narcisista del héroe byroniano que, de manera heroica y melancólica, eleva el mal a la categoría de sublime ente metafísico y lo asume como su fin-en-sí (véase el «mal, sé tú mi bien» de Milton): esta figura suspende ya la dimensión real-imposible del mal diabólico y lo reduce a la economía narcisista de un héroe al que le gusta considerarse malvado. En suma, el «mal diabólico» es simplemente el nombre que Kant dio a eso a lo que

Freud trató luego de acercarse con el concepto de *pulsión de muerte,* eso que subvierte la dualidad entre la búsqueda egoísta de placer y el deber ético: negar el «mal diabólico» es, dentro del marco psicoanalítico, estrictamente equivalente a negar la pulsión de muerte.

Podemos expresar la misma idea de otra forma: como ya señaló Hegel, a la postre es *imposible* llevar a cabo el acto moral kantiano; nunca se puede tener la certeza de excluir todas las motivaciones patológicas, es decir, uno toma conciencia del propio deber al tomar conciencia del fracaso a la hora de cumplirlo por entero. Así como Kant afirma que la ley moral es la *ratio cognoscendi* de mi libertad fenoménica (soy consciente de mi libertad solo a través de la experiencia sobre cómo, en nombre de mi libertad moral, puedo resistir a la presión de las motivaciones patológicas que me atan a la causalidad fenoménica mundanal), así también cabe afirmar que el *fracaso* a la hora de cumplir con el propio deber, la experiencia de la *ineptitud* para actuar de plena conformidad con la ley moral, es la *ratio cognoscendi* de la propia ley moral. Por consiguiente, el argumento según el cual la idea de «mal diabólico» debería rechazarse porque entraña una fenomenalización imposible no da en el blanco: es ya el acto moral como tal (en la medida en que no es meramente la intención interna de actuar, sino un acto efectivamente llevado a cabo) lo que es malo, pues, en él, la disparidad que separa lo nouménico de lo fenoménico, el mandamiento ético puramente numénico del acto mundano positivo que no logra estar a su altura, queda, por definición, suprimida. Esta es la conclusión inevitable que Kant no está dispuesto a aceptar: *la propia estructura formal de un acto que es «diabólicamente» maligno.* Otra manera de expresar lo mismo es decir que el anverso de la insistencia de Kant en la imposibilidad del puro acto moral, en que nunca cabe estar seguro de que uno actúe solo en consideración al deber, radica en el hecho, mucho más siniestro, de que el acto moral, precisamente por ser *imposible,* es, al mismo tiempo, *inevitable,* motivo por el que, en cierto sentido, es imposible de transgredir. Solo se pueden transgredir las normas y prescripciones morales positivas, mientras que, como ya hemos visto, en lo tocante a un acto moral puro, la sospecha de haber cedido a motivaciones patológicas solo es la otra cara de una sospecha más radical, la de que lo que me parecía un simple acto patológico era, en realidad, un acto de la razón pura, llevado a cabo «sin que existieran buenas razones (patológicas) para ello».

Llegados a este punto, volvemos a encontrarnos con la inversión típica de la economía obsesiva: el sujeto moral kantiano parece buscar las motivaciones patológicas de sus actos con la esperanza de no hallar ninguna y, por consiguiente, de llevar a cabo un verdadero acto ético. Pero ¿qué pasaría si buscase desesperadamente motivaciones patológicas y quedara aliviado al encontrar finalmente una, satisfecho de «no haberlo logrado todavía», de haber pospuesto una vez más el espantoso encuentro con el Acto? La tesis según la cual la experiencia de la *ineptitud* para actuar

de plena conformidad con la ley moral es la *ratio cognoscendi* de la ley moral aparece ahora bajo una nueva luz, mucho más inquietante: solo mi fracaso a la hora de actuar éticamente garantiza que sigo siendo un sujeto ético, puesto que, si llevara a cabo un acto ético puro, me convertiría en un ser portador de mal diabólico (el ser supremo de maldad *[Être-Suprême-en-Méchanceté]* de Sade). También en este caso cabe aplicar la lógica de la distancia adecuada, de la que ya hemos hablado más arriba: cuando me acerco demasiado al acto ético, se convierte en su opuesto, en el mal diabólico.

Esto mismo también nos permite rechazar las variaciones de Hannah Arendt sobre el tema de «Kant y el nazismo», centradas en el supuesto potencial totalitario de la crítica ética kantiana: ¿acaso los ejecutores del Holocausto –es decir, de la forma histórica de violencia que más se asemeja a la idea kantiana del «mal diabólico»– no mostraban una actitud formalista incondicional («cumple tu deber porque es tu deber, no pienses ni en su contenido ni en sus posibles consecuencias para el bien del pueblo al que afecta»)? En contraste con esta línea argumental, cabría subrayar que el nazismo no era «formalista» en absoluto: violaba el precepto kantiano básico de la primacía del deber sobre cualquier idea de bien, puesto que descansaba en una idea muy precisa de bien (la creación de una auténtica comunidad del pueblo alemán), ante la que todos los mandamientos éticos «formales» quedaban instrumentalizados y relativizados (es correcto asesinar, torturar… *si* ello sirve para alcanzar el objetivo más alto de la comunidad alemana). El elemento que dejaba en suspenso el carácter «formalista» del normativismo nazi era la propia referencia del Führer: como el líder estalinista, el Führer es *el que sabe qué es lo Bueno para el pueblo* y, por tanto, cuya palabra invalida toda consideración ética «formalista». Por horrendo que sea (y, precisamente, *por* serlo tanto), el Holocausto nazi (o, dentro de una práctica y economías sociosimbólicas diferentes, los gulags estalinistas) *no* es un ejemplo de mal «diabólico» o «radical»; cuando lo llamamos de esa forma, usamos la expresión «mal diabólico» en sentido normal y corriente, para designar un «mal que es horrible más allá de toda medida», no en sentido estrictamente kantiano.

A pesar de que Arendt niegue cualquier afinidad profunda entre su concepto del «mal radical» de los crímenes nazis contra los judíos y la idea kantiana de mal radical (opuesto al simple mal egoísta en el que desatendemos nuestro deber por algún motivo, placer o ganancia personal), parece que tengan en común algo crucial: la falta de lo que Kant llamó una motivación «patológica» clara (avaricia, ansias de poder, incluso el placer sádico de infligir dolor). Es decir, la característica que inquietaba a Arendt en relación con los crímenes nazis era la discrepancia entre la monstruosidad de los hechos y la falta de intención malvada por parte de los sujetos que los llevaron a cabo, como si hubieran sido completamente ciegos a la dimensión humana de lo que hacían, o sea, absolutamente incapaces de parar un momento y *reflexionar,* sencillamente, so-

bre la dimensión humana de lo que estaban haciendo. Permítasenos citar la descripción que hace Arendt del cambio en el funcionamiento de los campos de concentración que se produjo cuando las unidades de las SS sustituyeron a las populistas y lumpenproletarias de las SA al frente de su administración:

> Tras la bestialidad ciega de las SA, a menudo latía un odio y resentimiento profundos contra todos aquellos que eran social, intelectual o físicamente superiores a ellos, y que ahora, como si se hubieran cumplido sus sueños más atroces, estaban a su merced. Este resentimiento, que nunca se extinguió en los campos del todo, nos parece el último remanente de un sentimiento humanamente comprensible [...] Sin embargo, el auténtico horror empezó cuando la SS se hizo cargo de la administración de los campos. La bestialidad espontánea dio paso entonces a una destrucción absolutamente fría y sistemática de cuerpos humanos, calculada para destruir la dignidad humana; la muerte se evitaba o se posponía indefinidamente[23].

Por tanto, Richard Bernstein tiene toda la razón cuando subraya que los conceptos de «mal radical» y de «banalidad del mal» que emplea Hannah Arendt no son contradictorios, sino absolutamente compatibles[24]: lo que vuelve «radicales» los crímenes nazis contra los judíos es que no fueron cometidos por monstruos «inhumanos», por «genios del mal» protorrománticos que, a consecuencia de una *hybris* sobrehumana, en algo así como una perversión demoníaca de la voluntad humana «normal», deseaban absolutamente cometer los crímenes que cometieron y aceptaron heroicamente su monstruoso mal; no, sus autores fueron personas normales y «decentes» que cometieron actos monstruosos como si no fueran más que una medida técnico-administrativa que se debía poner en marcha. La insistencia de Arendt en que figuras como Eichmann no eran «sádicos perversos» pasa por alto lo esencial, en la medida en que, conforme a una idea preteórica, basada en el sentido común, de lo que es un «sádico», lo concibe como una persona que desea el sufrimiento que inflige y goza con él. Frente a esto, Lacan insiste en que la característica fundamental de la posición subjetiva del perverso es la actitud de autoinstrumentalización radical, de convertirse en el puro instrumento-objeto del goce del Otro: para Lacan, el sádico perverso no es una figura apasionada, poseída por un mal diabólico, sino un «burócrata del mal» absolutamente despersonalizado, un puro verdugo; su personalidad no presenta profundidad psicológica alguna, no hay en ella una intrincada red de motivaciones traumáticas.

---

[23] H. Arendt, «The Concentration Camps», *Partisan Review* 15/7, Julio de 1948, p. 758.

[24] Véase R. J. Bernstein, *Hannah Arendt and the Jewish Question,* Cambridge, Polity Press, 1996, p. 47 [ed. cast.: *Hannah Arendt: el legado de una mirada,* trad. de J. Eraso, Sequitur, Madrid, 2001].

Lo primero que viene a la cabeza es la afinidad existente entre la actitud perversa del sádico y la actitud ética elemental kantiana, es decir, la actitud de cumplir con el propio deber únicamente en atención al deber y no por cualquier otra motivación «patológica», aun cuando tenga un carácter noble (compasión, amor al prójimo). ¿No volvemos con ello al tema de *«Kant avec Sade»,* explorado desde diferentes perspectivas por Adorno y Horkheimer y por Lacan: la perversión sádica como la verdad oculta de la ética kantiana? ¿Y no hay entonces algo de verdad en el tópico de que la «banalidad del mal» nazi se puede legitimar desde un punto de vista kantiano (como el propio Eichmann afirmó durante su juicio en Jerusalén), concibiéndolo como el cumplimiento desapasionado del deber propio en aras del deber únicamente, con independencia de consideraciones «patológicas»? Dicho de otro modo, ¿acaso Kant, cuando trata de borrar de la idea de deber moral cualquier rastro de afectos «patológicos» (compasión, preocupación por el bienestar del prójimo…), no abre inadvertidamente las puertas a un mal mucho más radical que el egoísta, tan común, un mal que, además, resulta indistinguible del bien, de la actividad ética, tal como él mismo la define?

El modo habitual de disipar esta sospecha es subrayar la distinción de Kant entre el mal *radical* y el *diabólico:* mientras que acepta por entero la idea de «mal radical» (v. g., la propensión innata y eterna al mal, como algo parecido a una constante antropológica, consustancial a la condición humana), rechaza por imposible la del «mal diabólico», la del mal elevado a principio ético, es decir, aquel que se consuma no por principios «patológicos», sino «en aras del deber»: para Kant resulta inconcebible tamaña perversión de la voluntad humana. Ante esto, a uno le asalta, evidentemente, la tentación de afirmar que el Holocausto nazi presenta una actualización histórica de la idea de «mal diabólico», inconcebible para Kant; es lo que ha hecho pormenorizadamente John Silber en su provocador ensayo «Kant en Auschwitz»:

> La ética de Kant es inadecuada para comprender lo que pasó en Auschwitz, pues Kant niega la posibilidad de que la ley moral se pueda rechazar deliberadamente. Ni siquiera un hombre malvado, sostiene Kant, puede desear el mal por el mal[25].

> Cuando Milton pinta a Satanás en su rabia solitaria y desafiante, consumido por el odio de todo cuanto se asemeja a Dios, excepto si se parece a su poder, presenta un ejemplo elocuente de lo genuinamente demoníaco. Así es el mal de Auschwitz, un mal que supera con mucho los límites conceptuales de la teoría de Kant[26].

---

[25] J. Silber, «Kant at Auschwitz», en G. Funke y T. Seebohm (ed.), *Proceedings of the Sixth International Kant Congress,* Washington, Center for the Advanced Research in Phenomenology, 1991, p. 198.

[26] *Ibid.,* p. 200.

Estas dos interpretaciones opuestas de Kant en relación con el Holocausto ejemplifican los dos modos opuestos en los que la crítica poshegeliana del idealismo alemán aborda la cuestión del «idealismo alemán y el mal». Es decir, esta crítica (sobre todo ya en el último periodo de la obra de Schelling) oscila entre ambas tesis. En primer lugar, el mal (radical o diabólico) se concibe como un elemento externo, como una ruptura que entraña una radicalidad desbocada, que la maquinaria idealista de la interiorización-mediación subjetiva no puede «absorber», superar, contener, plantear como un momento inherente a la teodicea del Espíritu absoluto: en el mal radical, la filosofía de la subjetividad absoluta de la mediación-superación conceptual de todo contenido positivo encuentra su límite último, aquello incomprensible sin remedio, la alteridad absoluta del Concepto. El idealismo de la mediación/reflexión conceptual absoluta es, por tanto, incapaz de enfrentarse a la realidad del mal, de reconocer plenamente ese sinsentido cuya aparición imprevista puede socavar en cualquier momento el edificio de la Razón. Por otra parte, sin embargo, la máxima expresión del mal, es decir, de la afirmación del egoísmo incondicional, es la propia subjetividad absoluta, con su pretensión de afirmarse como la potencia de la mediación absoluta, devorando/interiorizando todo contenido independiente y transformándolo en su propio momento subordinado.

La solución hegeliana de esta aporía consiste, por supuesto, en afirmar la identidad última (especulativa) de los dos enfoques: la alteridad del mal, que elude la comprensión del sujeto, no es un en-sí, sino el propio núcleo de la negatividad absoluta del sujeto, el propio gesto excesivo que lo funda. Por tanto, la subjetividad absoluta es, al mismo tiempo, aquello que ignora el mal radical y que, a su vez, es el máximo mal, es decir, la máxima negación egoísta de la dependencia del sujeto respecto de una alteridad irreductible. Pero ¿acaso el ejemplo más elocuente de dicha simultaneidad no es el destino de la subjetividad política, tal como lo concibe la crítica conservadora de la acción revolucionaria? Las aventuras revolucionarias que intentan imponer al mundo su visión de las cosas, basada en su creencia en la bondad y racionalidad fundamentales de la humanidad, no solo pasan por alto la fragilidad y maldad intrínsecas de la naturaleza humana, sino que desatan una destructividad inaudita (como el terror de la Revolución Francesa). El propio Hegel parece ir en esa dirección, no tanto en las famosas observaciones sobre el Terror revolucionario que se encuentran en la *Fenomenología* como en las *Lecciones de estética,* en las que afirma que «el mal en abstracto no tienen ninguna verdad en sí y carece de interés»:

> Pues lo puramente negativo es en sí lánguido e insípido, y, por consiguiente, o bien nos deja vacíos, o bien nos repele, ora se use como motor de una acción, ora como mero medio para producir la reacción de otro. Lo cruel y lo infeliz, la acritud del poder y la dureza de la prepotencia pueden conjugarse y soportarse todavía en la

> imaginación, si se hallan elevados y sostenidos por la grandeza de un carácter y de un propósito plenos de contenido; pero el mal en cuanto tal, la envidia, la cobardía y la bajeza son puramente repugnantes y así lo siguen siendo[27].

En este punto, Hegel está hablando del Satanás de *El paraíso perdido,* de Milton, cuyo interés radica precisamente en que convierte el mal (la rebelión contra Dios) en la actitud ética consistente de un carácter fuerte. Lo único que cabe añadir es que ese mal puramente unidimensional (una persona mala por puro egoísmo) *no es el verdadero mal:* este entraña, precisamente, la desaparición de los límites entre el bien y el mal, es decir, la elevación del mal a la categoría de principio ético consistente. Un terrorista revolucionario, por ejemplo, solo presenta interés estético si es algo más que un verdugo sediento de sangre que mata y tortura para satisfacer su propia bajeza moral: un sincero idealista, dispuesto a sacrificarlo todo por la causa, convencido de que presta un servicio a la humanidad y, por tanto, atrapado en un trágico atolladero. Desde un punto de vista schellingiano, cabría recordar a Hegel que este «mal ético» *es* el verdadero mal diabólico, mucho peor que el de la simple y egoísta bajeza moral: cuanto más puro es uno (cuanto más humanitarios y desinteresados son sus motivos), mayor es el mal. Por otra parte, desde un punto de vista arendtiano, cabría recordar a los dos que los verdugos nazis no eran ni seres cuya bajeza obedeciera a motivos egoístas ni idealistas heroicos dominados por una ilusión.

Volvamos, por tanto, a Kant: nuestra solución a esta alternativa (el rigorismo formalista de la ética kantiana como una posible legitimización de los verdugos nazis; el mal nazi como un fenómeno que trasciende el horizonte de la teoría ética kantiana) consiste en rechazar las dos opciones. Por un lado, cabe abrazar la idea de que el rechazo kantiano del «mal diabólico» es una negación teóricamente incoherente de la consecuencia necesaria de su propio pensamiento: la lógica inherente a su pensamiento le obligaba, efectivamente, a plantear el «mal diabólico» como la paradoja de un mal que no está causado por motivaciones patológicas, sino solo «por el propio mal», cosa que –por lo menos, en cierto plano– lo vuelve indistinguible del acto ético. Por otro lado, contra la posición de Schiller, cabe negar categóricamente cualquier conexión entre el «mal diabólico» kantiano y la horrible realidad del Holocausto nazi: los crímenes del Holocausto no tienen nada que ver con este «mal diabólico» (con la «demoníaca» voluntad explícita de cometer actos monstruosos por el mero hecho de ser malvados, sin otro objetivo).

Aunque los crímenes del Holocausto eran «banales» en el sentido precisado por Arendt, *no* estaban, pese a todo, despojados de motivaciones patológicas. En la

---

[27] G. W. F. Hegel, *Aesthetics,* Oxford, Oxford University Press, 1975, p. 222 [ed. cast.: *Lecciones sobre la estética,* trad. de A. Brotons, Madrid, Akal, ²2007].

medida en que uno califique de «patológico» todo contenido positivo, a la postre contingente, que complete el formalismo ético y nos permita hacer abstracción momentáneamente de los mandamientos éticos universales, cabe afirmar que el universo ideológico nazi entraña, sin lugar a dudas, una referencia a dicho contenido: Eichmann no actuaba «en aras del deber», sino de la patria alemana, concebida claramente como el bien supremo en el universo ideológico nazi. Sin esta referencia agobiante y continua a la patria alemana (a la que había que defender de la amenaza judía), sin esta lógica de «¡Mi país, para bien o para mal!» llevada a su extremo, no es posible explicar el carácter absolutamente irreflexivo de los verdugos nazis, su incapacidad para *reflexionar* sobre la dimensión humana de sus actos: fue la referencia al supremo interés de la patria, no a un sentido abstracto, kantiano, de «el deber por el deber», lo que hizo que los «alemanes normales y decentes» hicieran abstracción del juicio ético elemental.

Dicho de otro modo, aunque es verdad que el Holocausto se puede explicar por la disparidad existente entre el deber formal y la idea positiva de bien, tal cosa no significa que la actitud de los verdugos nazis se basara en el principio de «¡Cumple con tu deber, independientemente de cualquier consideración sobre el bien de las personas!». Al contrario, esta tenía su fundamento en el principio de «¡Haz lo que sea necesario por el bien de tu patria, aunque te veas obligado a cometer lo que, desde el punto de vista de la idea abstracta del deber ético, parecen crímenes horribles: que seas capaz de cometerlos es la prueba definitiva de tu devoción al bien de la patria!». Los crímenes nazis no fueron la consecuencia última de la ética formalista moderna y su exigencia de «cumplir con el deber propio por el deber», que oblitera toda referencia a un concepto positivo y sustancial de bien, sino, al contrario, el ejemplo más radical de antiformalismo ético, de la ética del bien supremo, cuya referencia justifica la obliteración de toda referencia a la idea formal de deber ético. Por supuesto, la referencia nazi al bien de la patria era, hasta cierto punto, simplemente una máscara; sin embargo, si esa máscara hubiera caído, se hubiera derrumbado todo el andamiaje de la maquina nazi, que ya no hubiera podido funcionar «en estado puro», como un puro aparato asesino.

6

Rogozinski tiene toda la razón cuando afirma que la primera versión del exceso kantiano se encuentra ya en la *Crítica de la razón pura,* enraizada en el concepto decisivo de la «imaginación trascendental»; sin embargo, parece que pasa por alto lo crucial, pues identifica ese exceso con la violencia aparejada al acto de la síntesis trascendental, que unifica los datos sensibles dispersos en la realidad. Frente a Ro-

gozinski, surge la tentación de localizar esta violencia excesiva y primordial en el propio corazón de la libertad trascendental que precede a la ley (moral), en la barbarie del sujeto humano, de la que habla Kant en su *Antropología.* ¿No es dicha «barbarie» la manifestación primordial del «mal diabólico», de la pulsión incondicional que obliga al sujeto a «llegar al final», más allá de toda medida (humana)? ¿Y no es la ética, en su aspecto más radical, el intento de contener *esta* pulsión? La insistencia de Kant en la inaccesibilidad *epistemológica* que el dominio nouménico presenta para nosotros, seres humanos finitos, ha de interpretarse como «¡No puedes, *porque no debes*!», como una prohibición *ética,* como el «prohibido el paso» fundamental, como el aviso para no verse enredado en la dinámica autodestructiva de la «barbarie», que perturba el ciclo reproductivo autosuficiente de la vida animal. Existe algo, un dominio siniestro, *entre* la vida animal, regulada por la búsqueda de placer, y la norma de la ley moral: la «libertad trascendental», la inconcebible intervención directa de lo nouménico en lo fenoménico a guisa de una violenta ruptura de las cadenas de la causalidad natural, que la ley moral no tiene bajo control.

El atolladero kantiano encuentra su expresión más clara en el pasaje (mencionado más arriba) hacia el final de la *Crítica de la razón práctica* en que Kant afirma que el propio Dios limitó sabiamente nuestras facultades cognitivas (v. g., hizo que el dominio nouménico nos resultara inaccesible) para permitirnos actuar moralmente; no es solo Kant, sino el propio Dios quien «limita el alcance de nuestro conocimiento, para dejar sitio a la moral». ¿Acaso la propia descripción que hace Kant de las catastróficas consecuencias éticas que tendría el acceso del hombre al dominio nouménico no proporciona, sin embargo, la única respuesta consistente al enigma del mal diabólico, a saber, que este mal diabólico no es sino «Dios-en-sí», v. g., *el propio Dios en su dimensión nouménica,* el Dios de una obscena ley superyoica que coincide con el goce perverso? Por detrás de la oposición entre la ley y la Cosa letal, por detrás del concepto de la ley como la prohibición que nos permite mantener la distancia adecuada ante la Cosa, está la dimensión monstruosa (no de la Cosa-en-sí, más allá del alcance de la ley, sino) de *la propia ley como Cosa,* de una ley terrible, inscrita en la dimensión que trata de mantener lejos de nuestro alcance[28].

---

[28] Alain Juranville (véase «Du Malin Génie au Surmoi», en *L'Âne,* 64, octubre de 1996, pp. 35-40) opone el superyó, entendido como la ley obscena que impone el goce, a la «auténtica» ley simbólica, por medio de la cual nos abrimos a la llamada del Otro auténtico, más allá de distorsiones narcisistas. Desde esta perspectiva, el «complejo de Edipo» (cuyo resultado es el superyó) deja de ser la matriz necesaria de la «socialización» (de la integración del sujeto en un universo sociosimbólico) y se convierte en una *distorsión* patológica, paradigmática del proceso normativo por el que el sujeto entra en el orden simbólico. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, esta oposición entre la «verdadera» ley simbólica y su «patológica» distorsión superyoica constituye precisamente la operación ideológica (o «falsificación idealista») que se debe evitar: la lección fundamental del psicoanálisis reside, precisa-

Dicho de otro modo, Rogozinski demuestra sin lugar a dudas que, por debajo de la fama oficial universitaria que lo ha convertido en el filósofo que afirma la autonomía ética del sujeto, cabe discernir la existencia de *otro Kant,* de un Kant que se centra en la donación enigmática de la ley, que capacita al sujeto para mantener una distancia apropiada frente a la Cosa monstruosa y, por tanto, para no caer en ese abismo. En consecuencia, estamos ante un Kant cuyo principal problema no es cómo evitar la inmersión en los intereses empíricos patológicos y seguir la llamada de la ley nouménica, sino (al contrario, tienta decir) cómo mantener una distancia mínima ante la monstruosa Cosa nouménica. Por consiguiente, a lo que la ley moral ha de poner límites no es primordialmente a nuestra fijación en motivaciones patológicas referidas a objetos fenoménicos contingentes sino, más bien, a la «barbarie» que Kant, en su *Antropología,* define como la obstinada insistencia específicamente humana, la inclinación tenaz a la libertad egoísta, salvaje, ajena a límite alguno (como la que se encuentra en los niños pequeños), ese imposible punto en el que la libertad nouménica cobra una apariencia nouménica directa, sin paralelo en el reino animal y que la presión de la educación ha de romper y «gentrificar».

Así que, definitivamente, *hay* otro Kant bajo el Kant oficial de las universidades. Ahora bien *¿no cabe decir lo mismo de Hegel?* ¿Y no comete Rogozinski el mismo error en relación con Hegel? ¿No acepta demasiado apresuradamente la fama universitaria oficial de Hegel, que lo ha convertido en el filósofo de la brujería dialéctica, capaz de invertir por arte de magia la experiencia de la radical negatividad en la positividad de la teodicea de la Idea absoluta? ¿No hay también *otro Hegel*?[29]. ¿Y no sucede que, en uno y otro caso, esta otra dimensión, ajena a la fama universitaria, se centra en el enigma del «mal diabólico», de lo Real imposible de un acto de maldad

---

mente, en que *no hay ley sin superyó;* el superyó es la mancha obscena que resulta estructuralmente inevitable, el suplemento oscuro de la «pura» ley simbólica, que le proporciona su necesario soporte fantasmático.

[29] Por tanto, para entender la relación entre Hegel y Kant, lo importante es desembarazarse de una doble constricción: por una parte, de la posición pseudohegeliana «naturalizada» desde la que Kant aparece como un filósofo contradictorio, que no lleva sus propias conjeturas hasta sus últimas consecuencias y, por tanto, las convierte en ideas inconsistentes y despojadas de sentido; por otra, de la posición kantiana habitual, según la cual Hegel malinterpreta el límite que para Kant es constitutivo y lo convierte en una mera limitación que ha de superarse, con lo que vuelve a la metafísica tradicional. Lo importante es hacer que los dos filósofos «dialoguen», pero no procurando «respetar» lo que de genuino haya en la contribución de cada uno de ellos, sino de una forma mucho más radical: la crítica tradicional que los kantianos dirigen a Hegel es la pantalla que nos impide acceder a la dimensión verdaderamente subversiva de la propia filosofía de Kant (subrayar las consecuencias de sus «conceptos límite», como el mal diabólico, lo monstruoso, etc.); viceversa, la percepción errónea que los hegelianos tienen habitualmente de Kant es la pantalla que oculta el inaudito meollo real de la propia dialéctica hegeliana.

inconcebible que toma la forma de su opuesto, del bien? Justamente por ser inconcebible/imposible, *se ha de presuponer* este acto si se quiere explicar el hecho del sujeto ético: el «mal diabólico» no es el inalcanzable *telos* del mal, ese punto extremo al que no se puede llegar nunca, sino, más bien, algo que *siempre ha sucedido ya* cuando estamos en el dominio ético, su gesto fundador «primordialmente reprimido», algo así como un «mediador evanescente» entre la inocencia natural, instintiva y el dominio de la ley moral y la culpa.

Cabría expresar la misma idea haciéndose una pregunta: ¿por qué Kant introduce primero el concepto de «mal diabólico» y luego lo rechaza? Porque la referencia al «mal diabólico» es necesaria, si pretendemos distinguir el propio «mal radical» del concepto tradicional de mal, entendido como mera debilidad de la voluntad, como la incapacidad de la voluntad para resistir la tentación. Es decir, la idea crucial de Kant es que el mal no es la mera carencia del bien, la mera debilidad de la voluntad, sino una fuerza activa y positiva de resistencia al bien, una actitud que el sujeto adopta mediante el eterno acto nouménico de elegir su carácter eterno. ¿Y no es ese acto «diabólico» por definición?

Habría que guardarse de pasar por alto la complejidad de la operación kantiana, tal y como Rogozinski la reconstruye. Dicha operación gira en torno a la crítica hegeliana habitual, según la cual Kant «no llega hasta el final» y, por tanto, se queda a medio camino, se detiene justo ante el abismo de la negatividad radical. Según Rogozinski, el acto fundamental del «verdadero Kant», oculto bajo a la apariencia universitaria de la «filosofía kantiana», reside precisamente en la *negativa a llegar al final:* cuando el sujeto «llega hasta el final», queda absorbido por el abismo de la absoluta autodesintegración, da el paso imposible que le hace entrar en el dominio del mal diabólico, la moralidad se viene abajo, la realidad se disuelve en lo monstruoso. En claro contraste con la engañosa fama de «rigorismo ético» de Kant, se puede apreciar que, para *este* Kant, el último sostén de la ética no es la actitud de persistencia incondicional («no abandones», llega hasta el final, *fiat iustitia pereat mundus*), sino la capacidad del sujeto para ponerse límites, para detenerse ante el abismo: «ley» es la palabra que nombra esa limitación que el sujeto se impone; por ejemplo, en relación con otro ser humano, es el «respeto» que me obliga a mantenerme a cierta distancia, a no tratar de penetrar en todos sus secretos…[30]

Aunque se suele oponer la radical ética kantiana del imperativo categórico a la ética aristotélica de la justa medida y de la evitación de los extremos, aquí encontramos, en la idea de la actitud propiamente ética (entendida como la evitación, por un lado, del extremo de la simple inmersión en el universo patológico de los objetos

[30] En este mismo sentido, el deseo lacaniano, cimentado en la ley simbólica, es también una defensa contra el goce letal.

empíricos, y, por otro, de la letal inmersión directa en la imposible Cosa nouménica), un inesperado aspecto aristotélico en Kant. Por consiguiente, Kant reafirma, en un plano más fundamental que el de su tristemente célebre rigorismo moral, la ética de la distancia justa, de la consideración y de la autolimitación, de la huida de la tentación de «llegar hasta el final». Desde esta perspectiva kantiana, el *ne pas céder sur son désir* de Lacan (el imperativo ético de no hacer concesiones en lo tocante al deseo propio) no justifica en modo alguno la persistencia suicida a la hora de seguir a la Cosa que le atañe; al contrario, nos impone no traicionar nuestro deseo, sostenido por la ley, que obliga a mantener un mínimo de distancia respecto de la Cosa: la fidelidad al deseo propio exige mantener la disparidad que sostiene al deseo y por la que la Cosa incestuosa elude siempre la comprensión del sujeto.

La oposición entre deseo y pulsión, trasladada al dominio de la ética, es la oposición entre la actitud de «Prohibido el paso», respetuosa del secreto del Otro, que no transgrede el dominio letal del goce, y la actitud inversa de «llegar hasta el final», insistencia categórica que sigue su curso independientemente de toda consideración «patológica». Ahora bien ¿no es también esta la oposición entre modernidad y posmodernidad? ¿No es la actitud intransigente de «llegar hasta el final» la característica básica del rigorismo moderno? ¿Y no se caracteriza la actitud posmoderna por la ambigüedad radical de la relación «imposible» del sujeto con la Cosa –extraemos energía de ella, pero, si nos acercamos demasiado, su atracción letal nos absorbe–? Como el desgraciado narrador de «Descenso al Maelström», de Poe, el cual sobrevive al naufragio y, conduciendo hábilmente los fragmentos de la nave a los que se ha aferrado, que giran alrededor del remolino, evita milagrosamente que lo absorba su ojo gigantesco, el sujeto posmoderno debe aprender el arte de sobrevivir a la experiencia del límite radical, de circular alrededor del abismo letal sin que este se lo trague… ¿No está todo el andamiaje teórico de Lacan desgarrado entre esas dos opciones, entre la ética del deseo/ley, el mantenimiento de la distancia, y la inmersión letal/suicida en la Cosa?

Índice general

Nuestra época está infestada de fantasmas: existe un antagonismo cada vez mayor entre el proceso de abstracción acelerada de nuestras vidas –sea en el ámbito del universo digital o de las relaciones mercantiles– y el diluvio de imágenes pseudoconcretas que nos rodean. Ante esta situación, el pensamiento crítico tradicional habría procurado descubrir las raíces de las ideas abstractas en la realidad social concreta, pero, en la actualidad, el método adecuado es el inverso: partir de la imaginería pseudoconcreta para llegar a los procesos abstractos que estructuran nuestras vidas.
Mediante ejemplos que abarcan desde las diferencias nacionales en el diseño de inodoros hasta la cibersexualidad y las repuestas de los intelectuales a la guerra, pasando por las sexualidades transgresoras y la música de Robert Schumann, Žižek explora las relaciones entre fantasía e ideología, el modo en el que la fantasía anima y estructura el goce al tiempo que protege de sus excesos, la relación del concepto de fetichismo con la seducción fantasmática y las formas en las que la digitalización y el ciberespacio afectan a la categoría de subjetividad. Para los iniciados, *El acoso de las fantasías* será un recordatorio bienvenido de por qué adoran los textos de Žižek; para los nuevos lectores, será el comienzo de una larga y fructífera camaradería.

Slavoj Žižek es profesor investigador en el Instituto de Estudios Sociales de Liubliana (Eslovenia) y profesor invitado de la Nueva Escuela de Investigaciones Sociales de Nueva York. En Ediciones Akal ha publicado *Repetir Lenin* (2004), *Bienvenidos al desierto de lo Real* (2005), *Leon Trotsky. Terrorismo y comunismo* (ed., 2009), *Mao Tse-tung. Sobre la práctica y la contradicción* (ed., 2010), *Lenin reactivado* (con S. Budgen y S. Kouvelakis, 2010), *Maximilien Robespierre. Virtud y terror* (ed., 2011) y *En defensa de causas perdidas* (2011).

«El intérprete más insultantemente brillante, no sólo del psicoanálisis –de hecho, de toda la teoría cultural en su conjunto–, que ha conocido Europa en las últimas décadas.»

Terry Eagleton

«Sin miedo a la confrontación y con unos conocimientos de la simbología pop prácticamente ilimitados.»

The Times

«Žižek despliega en este texto una teoría del funcionamiento de la ideología posmoderna que a menudo corta el aliento por su alcance y agudeza.»

Postmodern Culture



www.akal.com



Este libro ha sido impreso en papel ecológico, cuya materia prima proviene de una gestión forestal sostenible.